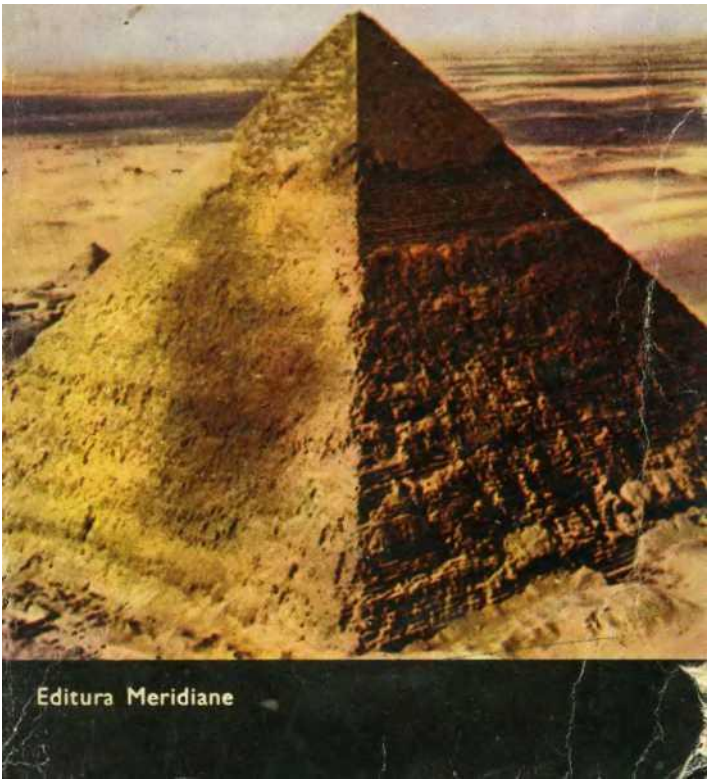
/

Etienne Drioton
Pierre Du Bourguet

Arta faraonilor



Étienne Drioton—Pierre du Bourguet
LES PHARAONS À LA CONQUÊTE DE L'ART
© Desclée De Brouwer 1965

Étienne Drioton
Pierre du Bourguet

Arta faraonilor

O istorie completă a artei egiptene
Faraonii, cuceritori ai artei

Vol. II

Traducere de IRINA MAVRODIN

Prefaţă de RADU FLORESCU

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1972

Pe copertă:
Piramida lui Kefren

NOUL IMPERIU: APOGEUL ARTEI

Din umbrele care învăluiau Egiptul in timpul celei de a Doua Perioade Intermediare, Noul Imperiu răsare triumfător, scăldînd totul in lumina lui caldă şi strălucitoare. Spre deosebire de Imperiul de Mijloc, el nu trebuie să provoace sau să favorizeze o reînnoire estetică, unind sub egida curţii încercări locale şi vivace cu vechi tradiţii latente. Şcolile de sculptură fuseseră îndeajuns de dezvoltate sub Imperiul de Mijloc pentru a se putea perpetua în nord în timpul perioadei obscure şi pentru a-şi menţine totodată caracteristicile cele mai valoroase în cadrul *nomei* tebane. Noul Imperiu avîndu-şi, ca şi Imperiul de Mijloc, originea în Teba, îi urmează acestuia în mod firesc în ceea ce priveşte artele, dar, ascultînd de unele exigenţe interne şi sub influenţa unor împrejurări externe, se va îndrepta pe căi noi care, fără a depăşi puterea supraumană a Vechiului Imperiu sau echilibrul şi măreţia umană a Imperiului de Mijloc, vor duce arta egipteană către adevărate culmi.

Această perioadă nu a fost însă mereu senină. Dar, unitatea o dată restabilită, războiul însuşi, dus la mare distanţă dincolo de frontiere, canalizează bogăţiile popoarelor învinse. El aduce din ţările străine ceva din simţirea de viaţă şi artistică a acestora, modificînd astfel în parte manifestările sensibilităţii egiptene. Fără îndoială, va 6

trebui să aşteptăm Epoca de Decadentă pentru ca valorile profunde să înceapă să dispară îndărătul unei faţade care se mai menţine încă multă vreme. Pentru moment, o mai mare bogăţie de mijloace, pusă în serviciul – în toate domeniile, începînd cu cel al arhitecturii şi al statuilor colosale şi terminînd cu cel al artelor minore – unui nou echilibru al forţei şi al gustului, conduce arta către apogeul său, care pare a fi fost atins sub Amenofis III. Procesul acesta cunoaşte o anumită exagerare, cea a unui idealism poate prea constant, mai ales în ceea ce priveşte arta statuilor, şi care nu exclude, în domeniul reliefului şi al picturii din mormintele particulare mai ales, bucuria de a trăi şi umorul, ce constituie fondul caracterului egiptean. O reacţie chiar, venită din partea curţii şi îndreptată atît împotriva influenţei crescînde a puterii sacerdotale în domeniul politic cît şi împotriva dominantei idealiste în artă, va încerca să-şi impună doctrina dar, mergînd împotriva tendinţelor dominante ale religiei şi ale sufletului egiptean, va trebui să

se dea învinsă, nu fără a însemna operele viitoare cu pecetea unui realism de un tip nou. Această reacţie va provoca o oarecare derută în ceea ce priveşte tradiţiile teologice şi, prin urmare, artistice. Ea traduce în fond mai explicit neliniştea surdă, latentă încă din timpul Imperiului de Mijloc, pe care fisurile produse de evenimente în concepţia teocratică a regalităţii o adîncesc din ce în ce mai mult. începe acum o decadenţă a cărei lentă mişcare este întreruptă de elanul măreţ din perioada de început a dinastiei a XlX-a şi de tentativele lui Ramses III, dar a cărei inerţie nu mai întîmpină nici un obstacol sub dinastia a XXI-a.

Toate aceste elemente se contopesc într-un mare curent artistic care, prin abundenţa, bogăţia, eleganţa sa, printr-un simţ uman al vieţii, într-un cuvînt, prin frumuseţea operelor pe care le-a dat, a făcut ca estetica timpurilor faraonice să fie aproape indentificaţă cu cea a Ff oului Imperiu,

Poate, totuşi, că în timpul acestei perioade prestigioase se manifestă în chipul cel mai sensibil marile forţe care hotărăsc destinul artei în Egipt.

Principiul conform căruia oamenii din popor au drept la mormînt datează, fără îndoială, din perioada de sfîrşit a Vechiului Imperiu, dar abia sub Noul Imperiu aceştia dispun într-o largă măsură de mijloacele de a uza de el. Victoriile faraonului ridică simţitor nivelul de trai al supuşilor săi, chiar şi pe al celor mai puţin favorizaţi şi, în mod considerabil, pe cel al supuşilor de seamă şi, mai ales, pe cel al preoţilor lui Amon, primii beneficiari ai prăzii de război. Ambianţa de lux, propice operei de artă, este astfel creată. Dar nu fără urmări: aristocraţia religioasă, susţinută de artiştii meşteşugari şi de popor, devine o ameninţare pentru puterea regală.

Astfel victoriile faraonului, deşi îi acreditează puterea, arătînd că e ocrotit de braţul lui Amon, zămislesc în faţa lui o putere rivală. Din acest conflict se naşte în bună măsură istoria internă a Noului Imperiu.

Marile iniţiative ale faraonilor în materie religioasă vor revendica pentru ei filiaţia şi, în consecinţă, puterea divină ce sînt pe cale de a le scăpa. E vorba de miturile teogamiei, sub Hat- chepsut şi sub Amenofis III, care proclamă filiaţia directă în raport cu zeul; de separarea mormîntului de templul funerar regal, care exaltă cultul regelui divinizat după moarte; de promovarea cultului lui Aton, care face din

rege slujitorul şi fiul zeului; de construirea, de către Ramses II, a unor temple consacrate divinizării regelui încă din timpul vieţii.

Orice afirmare a acestui caracter divin, exprimată în monumente de inspiraţie nouă, dă o nouă valoare instituţiei faraonice, ca şi influenţei sale asupra oricărei activităţi, şi mai ales asupra activităţii artistice, într-o perioadă în care mijloacele puse la dispoziţia sa cunosc cea mai jrnare dezvoltare-

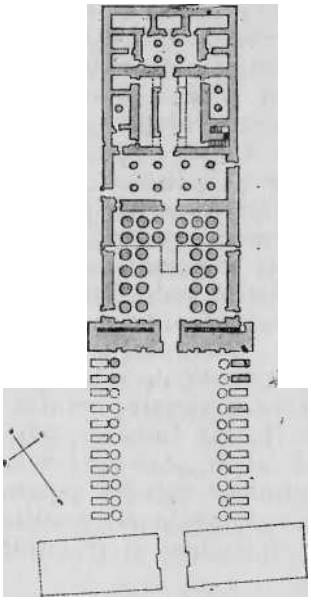
ARHITECTURA

Arhitectura din Egiptul faraonic, pînă la sfîr- şitul celei de a Doua Perioade Intermediare, nu ne-a lăsat, în ceea ce priveşte monumentele de cult divin, aproape decît vestigii, dintre care unele, din fericire, aparţinînd Imperiului de Mijloc, sînt destul de lizibile pentru a ne îngădui să le surprindem liniile generale. Ea s-a limitat aproape numai la domeniul monumentelor funerare, prin intermediul cărora am putut urmări, într-o oarecare măsură, evoluţia formelor şi mai ales întrebuinţarea timidă, apoi rapid elaborată şi dominantă, a pietrei. Numai o dată cu Noul Imperiu însă numărul edificiilor de toate categoriile şi mai ales conservarea lor relativă oferă un tablou larg şi, în sfîrşit, complet, al acestei forme artistice. Astfel vedem afirmîn- du-se în istoria Egiptului două mari perioade ale arhitecturii. Prima este cea a Vechiului Imperiu, perioadă de elaborare şi totodată de adevărată culme artistică, rezumată în complexele piramidelor. Cealaltă este cea a Noului Imperiu, care reprezintă, în toate privinţele, dar mai ales în ceea ce priveşte lăcaşurile veşnice săpate adînc în inima pămîntului rodnic şi marile temple desfăşurate la suprafaţă, înflorirea şi triumful deplin al arhitecturii.

Dacă trebuie să distingem, în cea de a Doua Perioadă, pe lingă arhitectura civilă sau militară, pe cea de cult divin şi a lăcaşurilor funerare, dezvoltarea ideilor religioase ne obligă să adăugăm şi arhitectura de cult regal. Asistăm, de asemenea, la o extindere a acestor trei forme arhitecturale care vădeşte, din aproape în aproape, o întreagă evoluţie. Aceasta depinde în mod riguros, după cum este şi firesc în sistemul teoretic egiptean, de funcţia regală, ale cărei legături temporale au trecut din nord în sud. Nu este aşadar de mirare, primul pol al arhitecturii şi al artei egiptene fiind

Memfis, că cel de al doilea, după ce va fi ezitat în a se fixa sub Imperiul de Mijloc, 9 va fi de acum înainte Teba.

DIVIZIUNI ESENŢIALE ALE TEMPLULUI ŞI DESTINAŢIA LOR. Oricare ar fi natura cultului oficiat, templul din epoca Noului Imperiu este în general conform *(fig. 1)* cu planul ce poate fi pentru prima oară cunoscut de



1. Planul tip al unui templu

noi prin templul lui Amenemhat I din Ezbet Ruchdi el-Saghira şi prin cel al lui Amenemhat III din Medinet Madi, din timpul Imperiului de Mijloc. El cuprinde în esenţă trei părţi:

— curtea, adesea împrejmuită de portice, în care poate intra oricine;

— sala hipostilă, al cărei plafon ajurat este sustinut de un număr variabil de coloane, deschisă numai preoţilor şi înalţilor slujbaşi;

— sanctuarul, aflat pe de-antregul în întuneric şi conţinînd statuia zeului sau barca solară şi în care nu poate intra decît faraonul şi reprezentantul său, Marele Preot.

Intrarea în curte se face printr-o poartă fortificată cu două turnuri, numită *pilon*. Ea este

precedată de două r îndur i de sfineşi avînd un rol de protecţie.

Dacă reluăm aceste diviziuni principale, ne vom da seama că cultul soarelui este primordial şi vom vedea mai bine în cele ce urmează cum evoluţia arhitecturală a templului corespunde evoluţiei ideilor religioase şi, în special, a privilegiilor regale.

Sanctuarul este lăcaşul misterios al zeului şi, în această calitate, este adesea comparat de scribi cu „muntele din zare". De fapt, sanctuarul este triplu: camera mediană este rezervată zeului creator şi iluminator; ea este mărginită la dreapta de o cameră, destinată, conform tradiţiei, zeiţei-mamă sau apusului astrului solar, iar la stînga de o cameră în care renaşte zeul-fiu sau soarele.

Sala hipostilă este bolta cerului, pe care se înalţă zeul-fiu, asimilat soarelui. Ea poartă numele de marea sală a răsăritului, şi în ea, urcînd parcă spre zenit, după ce a părăsit misterul sanctuarului, apare în faţa credincioşilor săi, în barca sa purtată de preoţi, zeul. în curte, în sfîrşit, publicul se alătura cortegiului, alcătuind procesiunile interioare.

Ciclu creator sau iluminator, el cîrmuieşte viaţa de pe pămînt, reînnoirea sa perpetuă asigurînd atît puterea temporară eît şi destinul etern al faraonului şi, în consecinţă, şi pe cel al supuşilor acestuia.

TEMPLELE DE CULT DIVIN. Noul Imperiu teban consacră prioritatea concepţiilor religioase ale sudului asupra celor ale nordului. Faraonii din dinastia a Vl-a, mai cur înd, fără îndoială, dintr-o dorinţă de centralizare, decît pentru a-şi face iertată originea meridională, nu crezuseră că pot urma exemplul dinastiei a Xl-a şi, înăl- ţînd la Karnak zeului Amon un sanctuar, al cărui radier a fost găsit, reînodaseră cu tradiţia care situa în nord capitala religioasă şi funerară. Suveranii din timpul Noului Imperiu nu mai 11 sînt siliţi la aceleaşi precauţii. Din punct de
vedere politic, ei sînt eliberatorii ţării; din punct de vedere religios, această eliberare şi cuceririle care vor urma sînt datorate protecţiei şi puterii „braţului lui Amon", pe care îl invocă în timpul bătăliilor. Ei pot deci fără teamă să reintre pe făgaşul tradiţiilor proprii Egiptului de Sus şi chiar să le dea întîietate. Victoriile din Asia şi din Nubia şi strălucirea puterii lor vor impune pe deplin această schimbare de

orientare. Dominînd lumea cunoscută din acea vreme, ei asigură zeului Amon o supremaţie care va dăinui pînă la sfîrşitul istoriei timpurilor faraonice şi care va face din Teba oraşul sfînt al Egiptului.

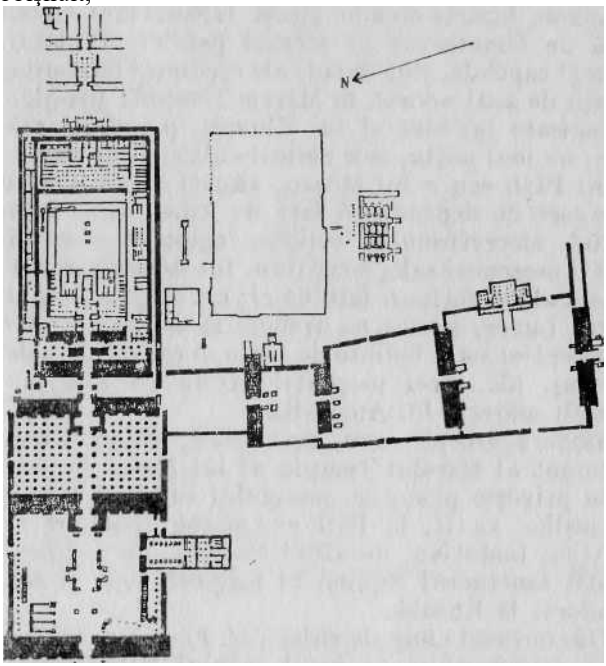
Se pare că încă de pe acum două dintre templele de cult divin ies mult în evidenţă, ambele, unul de altfel mai mult decît celălalt, suferind transformări şi adaosuri – rezultat firesc al pietăţii suveranilor – care le fac să depăşească secolele şi dinastiile. În timp ce, în general, evoluţia tehnicilor şi a formelor arhitecturale face, de la un mormînt la altul, salturi, şi se poate circumscrie în durata unei domnii sau a unei dinastii, sau, cel mult, a unei perioade, construirea templului din Luxor, şi, încă şi mai mult, cea a templului din Karnak se întind dincolo de asemenea limite, obligîndu-ne să acordăm acestor două monumente un loc aparte în istoria arhitecturii egiptene. înscriind-o pe aceasta în succesiunea domniilor şi a dinastiilor, nu ne vom sfii deci, în ceea ce priveşte cele două temple, să trecem peste dinastiile şi chiar peste perioadele ulterioare, spre a păstra neatins aspectul unitar al acestor monumente prestigioase. Dar, de drept şi de fapt, şi chiar în ciuda tratamentului de favoare de care se bucură templul din Luxor, dat fiind, fără îndoială, dimensiunile şi renumele său, se pare că practic nu mai există şi că nu va mai exista, cel puţin în regiunea Tebei, decît un singur templu propriu-zis de cult divin, Marele Templu al lui Amon din Karnak.

Mulţimea pilonilor, a capelelor şi chiar a templelor, cuprinse între zidurile împrejmuitoare din Karnak sau aşezate în imediata lor apropiere, prezenţa, la mică distanţă, a templului din Luxor, departe de a ne înşela, trebuie mai curînd să ne lămurească în această privinţă. Pilonii, ca şi capelele, sînt dovezi ale credinţei faraonilor faţă de zeul adorat în Marele Templu; templele dedicate lui Mut şi lui Khonsu, paredrele sale şi, nu mai puţin, cele ridicate alături, în cinstea lui Ptah sau a lui Montu, situaţi astfel într-un raport de dependenţă faţă de Amon şi – datorită sincretismului religios egiptean – asimilaţi persoanei sale, constituie tot atîtea manifestări ale devoţiunii faţă de el; cît despre templul din Luxor, acesta nu trebuie să ne apară ca o excepţie: este, înainte de toate, o capelă de pelerinaj, ale cărei proporţii exaltă cu atît mai mult măreţia lui Amon-Râ.

Singura excepţie sau, mai exact, singurul concurent al Marelui Templu al lui Amon în ceea ce priveşte primirea omagiului total al credincioşilor va fi, la Pell el-Amarna,

templul lui Aton, tentativă, de altfel efemeră, de a înlocui atît sanctuarul suprem al Egiptului cît şi zeul adorat la Karnak.

Din imensul cîmp de ruine *(pl. 1)* care se întinde în interiorul şi în jurul zidului împrejmuitor din Karnak, trebuie, pentru a înţelege corect lucrurile, să izolăm mai întîi Marele Templu. Planul acestuia *(fig. 2)* este relativ simplu, cu condiţia de a-i urmări mai întîi axa vest-est. Dincolo de aleea sfincşilor şi de primul pilon, el se compune din cele trei părţi tradiţionale: Curtea cea Mare, Sala Hipostilă şi Sanctuarul. Cojnplicaţiile esenţiale vin în primul rînd şi mai ales de la adăugirile considerabile făcute templului primitiv, apoi – ca o consecinţă – de la numărul extraordinar de piloni şi, mai ales, din faptul că doi piloni, al doilea şi al treilea, mărginesc la vest şi la est Sala Hipostilă. Ele rezultă, de asemenea, şi din aceea că alţi **13** trei piloni – care comandă, al patrulea, **o** sală hipostilă orientată în lungime, ceilalţi doi, fiecare, o curte cu portice – precedă sanctuarul, precum şi, în sfîrşit, din faptul că acesta a fost prelungit în fund printr-un ansamblu neobişnuit,



i i
s «

2. Marele templu din Karnak (pian)

compus dintr-o sală hipostilă şi dintr-un şir de camere de cult.

ETAPELE CONSTRUCŢIEI. Templul acesta nu a fost construit dintr-o dată pe toată întinderea sa. Şi dacă sălile lui se prezintă vizitatorului de astăzi în succesiunea lor firească, de la intrare şi pînă la sanctuar, nu trebuie să uităm că ordinea cronologică a construcţiei a fost, dimpotrivă, ca şi în bisericile noastre, din respect pentru
divinitate, cea de ia sanctuar la poarta de intrare. În această dublă şi opusă perspectivă, cea a credinciosului şi cea a vizitatorului, trebuie să distingem cele cinci mari etape ale construcţiei. Într-o primă etapă, Tutmosis I înconjoară curtea din epoca Imperiului de Mijloc şi trei capele datînd din timpul lui Amenofis I cu un zid mult prelungit către vest, latura vestică fiind şi singura care rămîne liberă, şi îl limitează pe acesta printr-un pilon, al cincilea, precedat în interior de un rînd de stîlpi osiriaci dublat de un rînd de coloane. Mai la vest încă, el înalţă un nou pilon, al patrulea, mai mare, şi pe care îl extinde pe aproape întreaga lungime a liniei nord-sud. Spaţiul dintre cei doi piloni constituie o sală hipostilă acoperită cu un plafon de lemn care se sprijinea pe cinci coloane şi pe patru stîlpi aşezaţi pe un singur rînd. în cea de a doua etapă apar schimbările şi adaosurile făcute de Hatchepsut şi de Tutmosis III. Hatchepsut construieşte în curte un ansamblu de camere aşezate faţă în faţă, lîngă locul vechiului zid vestic al templului din epoca Imperiului de Mijloc şi la o anumită distanţă de cel de al cincilea pilon. În centru ea înalţă un sanctuar al bărcii, din cuarţit roşu, edificiu cu două intrări şi mai ridicat, înconjurat de un deambulatoriu. Sălile curţii erau rezervate unor ceremonii înscrise pe pereţi, una dintre ele, aflată în partea de sud, cuprinzînd un altar cu scară, destinat cultului lui Amon-Râ. Între al patrulea şi al cincilea pilon Hatchepsut înalţă două obeliscuri de granit.
Opera lui Tutmosis III este considerabilă. El înalţă un nou pilon, al şaselea, în curte, între sanctuarul bărcii şi al cincilea pilon. Pe fiecare latură a acestui nou pilon ridică noi construcţii: la vest, o poartă monumentală, la est, o sală, zisă a Analelor, alăturată sanctuarului-altar şi al cărei plafon era susţinut de cei doi suporţi heraldici de la nord şi de la sud,

mărginind rampa de acces la sanctuar. Acest sanctuar-altar nu mai este cel lăsat de Hatchepsut: Tutmosis a preferat să-l înlocuiască printr-un altul din granit. în sala hipostilă aflată între al patrulea şi al cincilea pilon, el înlocuieşte grupurile de două şi de trei coloane situate de o parte şi de cealaltă a stîlpilor, prin două grupuri dispuse în lungime, unul de 6 (2 X 3), celalalt de S (-^ X 4) coloane, pe care le împodobeşte cu inscripţii şi culori, ascunzînd în cofraje obeliscurile lui Hatchepsut: este sala *iiadjit*. Dublează, de asemeni, zidul împrejmuitor înălţat sub Tutmosis I cu un altul, destul de îndepărtat pentru a permite construirea, chiar pe latura dinspre nord a acestuia, a unsprezece camere dispuse în lungime, iar pe latura dinspre est a aşa-numitei „Săli a Sărbătorilor". E vorba de o sală hipostilă dreptunghiulară orientată în lăţime şi înconjurată de vreo patruzeci de camere, dintre care una, situată în colţul sud-vestic, slujea fără îndoială drept altar pentru bărcile lui Amon, Mut şi Khonsu, iar alte două, din acelaşi colţ cu totul exterior, erau folosite pentru ceremoniile sărbătorii *Sed*, celebrate în scopul reînnoirii puterilor divine ale regelui. Lucrările săvîrşite sub Amenofis III în partea de vest reprezintă o a treia etapă importantă. Acesta înalţă mai întîi aici un al treilea pilon cu o poartă concepută ca un ieşind şi care se întinde în lungime paralel cu cea a zidului împrejmuitor construit sub Tutmosis III, apoi, pe axa intrării pilonului şi, dincolo de acesta, o mare colonadă cu două rînduri, în acelaşi stil cu cea din Luxor. Ar fi fost logic să o fi mărginit la extremitatea dispre vest printr-un nou pilon, dar acesta nu a fost găsit: pilonul găsit aici, al doilea, a fost construit de Horemheb. Putem grupa într-o a patra etapă lucrările întreprinse de Seti I şi de Ramses II. Ele se rezumă la amenajarea, de către Seti I, în sala hipostilă *(pi. 1)*, a spaţiului străbătut de colonada lui Amenofis III, şi la decorarea, de către Seti I şi apoi de către Ramses II, a zidurilor exterioare dinspre nord şi sud, precum şi a coloanelor interioare, de către Ramses II. Deşi putem regreta aspectul elegant pe care l-ar fi putut avea, ca

şi cel din Luxor, vestibulul hipostil al lui Ame- nofis III, pierdut acum în această pădure de 134 coloane, trebuie totuşi să recunoaştem că Rame- sizii au dus mai departe intenţiile predecesorilor lor, transpunîndu-le pe un plan nou, cel al proporţiilor gigante, şi făcînd un sanctuar din întreg templul precedent în stadiile sale succesive, iar din această imensă sală hipostilă sala unui nou templu.

Etapa a cincea desăvîrşeşte acest mare proiect. Marea curte cu portice este, fără îndoială, construită de către

dinastia a XXII-a. Nectanebo I o mărgineşte prin Marele Pilon, primul, cel care îşi îndeplineşte cu măreţie rolul său de la intrare, şi tot el cuprinde totul în marele zid împrejmuitor, enorm masiv de cărămizi crude.

CELELALTE SANCTUARE DIN KARNAK. După ce am stabilit marile linii ale templului principal şi principalele intenţii care au stat la baza construirii acestei capitale religioase, ne putem descurca mai uşor printre multiplele sanctuare ce s-au adăugat atît în afara, cît şi înăuntrul celui dintîi, şi care, la prima vedere, lasă o impresie de aglomerare şi dezordine. Ultimii patru piloni ce se succed către sud şi care au fost înălţaţi, cel de al şaptelea de către Tut- mosis, cel de al optulea de către Hatchepsut, ultimii doi de către Horemheb sau chiar de către Amenofis III, leagă, ca tot atîtea porţi triumfale, templul lui Amon-Râ de cel din Luxor, liniile paralele ale ultimilor doi piloni curbîndu-se uşor, parcă spre a duce astfel întreg ansamblul către templul paredrei lui Amon, zeiţa Mut, fără îndoială tot atît de vechi ca şi templul lui Amon, situat în afara marelui zid împrejmuitor. Ei lasă pe latura dinspre est Lacul Sacru, destinat abluţiunilor şi unor rituri, iar în colţul dinspre sud-vest al marelui zid împrejmuitor, templul zeului-fiu Khonsu, început sub Ramses III, şi care se învecinează cu micul templu al lui Apet, din epoca ptolemaică. Lîngă templul lui 17 Mut, pe care o alee cu sfincşi îl lega de primul pilon şi pe care îl înconjoară din trei părţi un lac sacru, se înalţă, în partea din faţă, un templu- altar şi un templu al lui Amon-Râ-Kamutef, construite de Hatchepsut, iar în interiorul zidului împrejmuitor, un templu al lui Amenofis III şi un altul al lui Ramses III. De cealaltă parte a Marelui Templu al lui Amon, spre nord, spri- jinindu-se cu zidul său nordic pe faţa interioară nordică'a marelui zid împrejmuitor, se înalţă, paralel cu Templul lui Amon, un templu închinat de către Tutmosis III zeului Ptah, construit pe urmele unui templu mai vechi; de cealaltă parte a marelui zid împrejmuitor se întind ruinele unui templu înălţat de Amenofis III în cinstea zeului Montu, al cărui sanctuar se află la sud. În sfîrşit, în partea de răsărit a Marelui Templu, dar alăturată acestuia şi deschizîndu-se către răsărit, se înalţa o capelă închinată de către Tutmosis III lui Amon, care comporta cîţiva stîlpi împodobiţi către exterior cu o statuie înfăţişîndu-l pe rege în atitudinea lui Osiris; între acest sanctuar şi poarta răsăriteană a marelui zid împrejmuitor se afla o capelă atribuită lui Ramses II. Această rapidă enumerare a monumentelor aflate în afara Marelui Templu

nu consemnează, evident, numeroasele transformări şi adaosuri aduse tuturor acestor edificii de către regii care au urmat.
De asemeni nu vom încerca să enumerăm aici multiplele modificări şi adăugiri de detalii, în chiar interiorul Marelui Templu, datorate diferiţilor suverani, fie că e vorba de obeliscurile ridicate de Seti II în faţa primului pilon sau chiar de cele două perechi de obeliscuri înălţate, primele două de către Tutmosis I, celelalte două de către Tutmosis IU, în curtea lui Amenofis III, dincolo de cel de al treilea pilon, de celelalte două, din granit roz, dintre care unul aflat încă la faţa locului, înălţate de Hatchepsut între al patrulea şi al cincilea pilon, sau, în sfîrşit, de obeliscul aşezat de Tutmosis III dincolo de Marele Templu, la est, între chioşcul său şi capela lui Ramses II, şi care împodobeşte acum piaţa Sfîntul Ion de Latran din Roma. E de ajuns să menţionăm – pentru că acesta rupe, prin dimensiunile sale, unitatea Marii Curţi a Templului lui Amon, ai cărei arhitecţi au ţinut să-l păstreze – templul cu altare pentru bărci, înălţat de Ramses III în partea de sud a spaţiului care urma să devină această curte şi corespunzînd celui pe care acelaşi rege îl construise în incinta templului lui Mut.

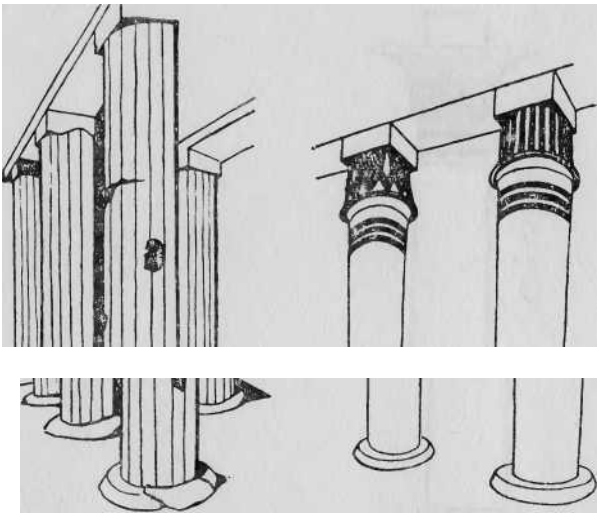
SUPORŢII ARHITECTURALI. O dată cu această perioadă începe deci era construcţiilor uriaşe. Fără îndoială, ea utilizează, la alte dimensiuni, elementele pe care, prin intermediul dinastiilor a Xl-a şi a Xll-a, le-a moştenit de Ia geniul creator al Vechiului Imperiu. Dar proporţiile pe care şi le doreşte, pe măsura bogăţiilor şi a extinderii sale, o obligă să inventeze la rîndul ei, şi aceasta mai ales – de vreme ce în ceea ce priveşte acoperişurile nu poate dispune decît de lespezi de piatră – în domeniul suporţilor. Ea renunţă în special la trunchiurile de coloană dintr-o singură bucată, prea fragili, şi suprapune, aşa cum făcuse Imhotep la Sakkarah, tamburele de coloane, al căror diametru poate fi extins oricît de mult, conform înălţimii voite şi greutăţii ce urmează a fi susţinută. Calcularea raportului dintre grosimea şi diametrul tamburelor pe de o parte şi înălţimea coloanelor pe de altă parte va permite satisfacerea tuturor exigenţelor simţului artistic. În acest calcul putem observa diferenţele de gust dintre dinastiile a XVIII-a şi
XlX-a, ca şi dintre dinastiile a XlX-a şi a XX-a.

STÎLPII. Deşi se află în ultima sa perioadă, stîlpul nu este

încă abandonat. El se întîlnește mai ales la templele periptere: scurt și gros în părțile laterale și în partea din spate a monumentului, mai elansat cînd aparține fațadei sau se află în fața unui rînd de coloane. Poate fi decorat, și nimic nu egalează, fără îndoială, eleganța – contrastînd și cu masa dreptunghiulară, dar bine proporționată, pe care apar în relief mediu și rotunjit – crinilor și a papiruși- lor simbolizînd Egiptul de Sus și de Jos, de pe stîlpii din granit ai lui Tutmosis III, care se înalță în fața sanctuarului din Karnak. Ornamentația poate să sporească, dimpotrivă, aspectul masiv al stîlpului, și se obține tocmai acest efect – de altfel, dorit – în cazul stîlpilor osiriaci, pe care colosul asirian, sculptat în aceleași bloc ca și suportul său, apare în altorelief în raport cu acesta, făcînd în același timp corp cu el. Monolit în epoca Imperiului de Mijloc, el a lăsat cîteva exemplare faimoase în perioada dinastiei a XVIII-a și nu devine frecvent decît sub ramesizi, pentru a dispare după ei. Uneori, tăiat din una și aceeași bucată cu suportul lui, el este cele mai adeseori alcătuit din elemente suprapuse. Cei mai armonioși ca proporții, puși în valoare de culoarea ocru a pietrei, sînt, deși fără cap, cei care alcătuiesc fațada sălii hipostile a Ramesseum-ului *(pi. 4);* cei mai impresionanți prin înfățișarea lor înspăimîntătoare, cei care, sub dinastia precedentă, proiectau imaginea lui Amenofis IV pe esplanada pe care acesta o construise în partea de răsărit a Tempului lui Amon din Karnak sau, sub dinastia a XlX-a, cei aflați față în față în curtea subterană din Cerf Hussein; cei mai umani, cei care alcătuiesc șirul din curtea subterană a templului din partea de sus a pantei de la Abu-Simbel. Dar sub dinastia a XX- a, la Medinet Habu, scurți și grosolani, ei și-au pierdut definitiv contururile și proporțiile care făceau din ei tot atitea opere prodigioase de sculptură.

COLOANELE. în această perioadă coloana este totuși suportul cel mai utilizat. Mai multe modele, foarte practicate sub dinastia a XVIII-a, nu vor trece dincolo de ea; coloana canelată *(fig. 3),* cu opt sau șaisprezece fețe pe care joacă lumina, și care dispare după dinastia a XVIII-a; coloana-sistru, înfățișînd în piatră capul zeiței Hathor, reluată, sub dinastia a XVIII-a mai ales, sub

aspectul ei din epoca Imperiului de 20
Mijloc, cînd capitelul figurativ este la fel de înalt ca şi coloana care se presupune a-i sluji drept miner; coloana-ţăruş de cort *(fig. 4),* utilizată de Tutmosis III în Sala Sărbătorilor din Karnak, cu trunchiul cilindric încununat, fără



3. Coloană canelată din Deir el Bahari

4. Coloană în formă de ţăruş de cort

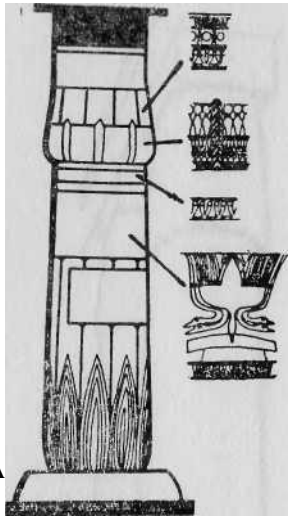
nici o întrerupere, de un capitel în formă de clopot plin, şi a cărei legătură quintuplă, pictată cu cercuri mult sub partea evazată, nu mai are nici o semnificaţie.
Se generalizează două ordine ce se vor dezvolta paralel, dintre care doar unul urmează însă a avea un viitor strălucit, deşi implică o deformare în raport cu normele intime ale artei egiptene, în timp ce celălalt este sortit decadenţei. Primul este ordinul campaniform *(fig. 5),* iniţiat de Amenofis III în vestibulele din Karnak şi din Luxor. El constă dintr-o simplificare a ordinului papiriform fasciculat impusă în parte de necesităţile marii construcţii. A fost reţinut un singur fascicul îngroşat pînă la diametrul trunchiului şi care devine foarte curînd cilindric;
de asemeni, în loc să continue să grupeze bobocii[7] capitelul – conform logicei acestei simplificări – este constituit dintr-o singură floare în formă do clopot răsturnat, cu marginea

superioară foarte evazată, conform dublei curburi a florii de papi

5. Capitel carnpaniforin

rus; ea este decorată pe suprafaţa sa exterioară, la baza capitelului în formă de clopot răsturnat, cu cîteva foliole triunghiulare, de unde se înalţă razele ca nişte striaţii verticale şi dese, terminate alternativ printr-o mică floare deschisă sau prin- tr-un boboc. Baza trunchiului gîtuită şi legătura quintuplă din vîrful lui amintesc, fără a-i mai păstra semnificaţia, de ordinul fasciculat primitiv, redus la un rol pur mecanic. Acest rol, în schimb, este perfect îndeplinit de capitel, fără îndoială conceput, sub influenţa coloanei palmiforme, spre a spori pînă la dimensiunile abacii subţirimea relativă a trunchiului. Efectul este de o suverană armonie şi va constitui, la sfîrşitul perioadei saite, punctul de plecare pentru ordinul compozit.

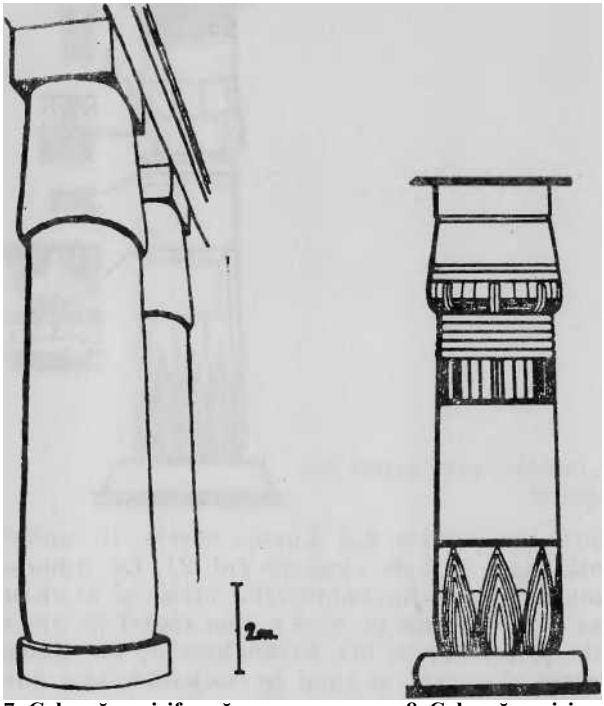
Cealaltă coloană mult folosită sub Noul Imperiu este tradiţionala coloană papiriformă. Generalizată sub Imperiul de Mijloc în variante cu opt fascicule, ea este curînd prevăzută cu încă alte opt, slujindu-i şi lui Amenofis III pentru Marea



6. Coloană papiriformă din A marna

Curte cu portice din Luxor, căreia îi conferă înfăţişarea atît de elegantă *(pi. 2)*. La Amarna totuşi, în cazul monumentelor civile şi în virtutea unei tendinţe pe care o vom regăsi în picturile şi reliefurile lui Tutankhamon, ea devine groasă şi scurtă, în timp ce fasciculele sînt adesea ascunse în partea inferioară a trunchiului *(fig. 6)*. Acest detaliu pregăteşte transformarea ei în coloană monostil, care se produce sub dinastia a XlX-a *(fig. 7),* cînd îşi pierde zvelteţea şi cînd marii boboci ai capitelului, de nerecunoscut acum, se simplifică într-un cilindru a cărui bază se umflă deasupra legăturii quintuple, în timp ce vîrful rămîne subţire. Trunchiul, el însuşi umflat, se acoperă cu inscripţii şi cu mici tablouri. în ciuda faptului că baza a rămas tot gîtuită, ea şi-a pierdut caracterul viu de mănunchi de flori, fiind de asemenea redusă la o simplă funcţie arhitectonică.

Dar coloana continuă să-şi piardă din proporţii sub dinastia a XX-a. Coloanele papiriforme din Medinet Habu *(fig. 8)* ca şi stîlpii osiriaci renunţă, pentru un modul aproape egal, la aproape jumătate din înălţimea lor, căpătînd



7- Coloană papiriformă monostelă din timpul dinastiei a XlX-a

8. Coloană papiriformă din Medinet Habu

un aspect masiv lipsit de orice frumuseţe. începe decadenţa, urmare, fără îndoială, a faptului că, pentru motive impuse de construcţia de mari proporţii, imperativele trecutului au fot trădate. Se anunţă încă de pe acum sfîrşitul unui ordin care reprezintă prima apariţie în lume a coloanei.

Simplificată, după cum s-a văzut, sub dinastia a XX-a, coloana papiriformă se armonizează **24**

totuşi cu coloana campaniformă şi, înainte chiar de Rainses II, care o va folosi, obţinînd cele mai admirabile

efecte, la Ramesseum, Seti I o utilizează din plin în sala hipostilă din Karnak, de fiecare parte a colonadei lui Amenofis III *(fig- 7)*.

În această vestită sală hipostilă, numărul mai mare al coloanelor şi dispoziţia foarte strînsă a coloanelor ramesside contribuie şi mai mult, fără îndoială, la impresia de strivire care, în această ambianţă de forme gigantice şi dese ca un imens hăţiş de papirus, îi este atît de neplăcută amatorului de frumuseţe greacă.

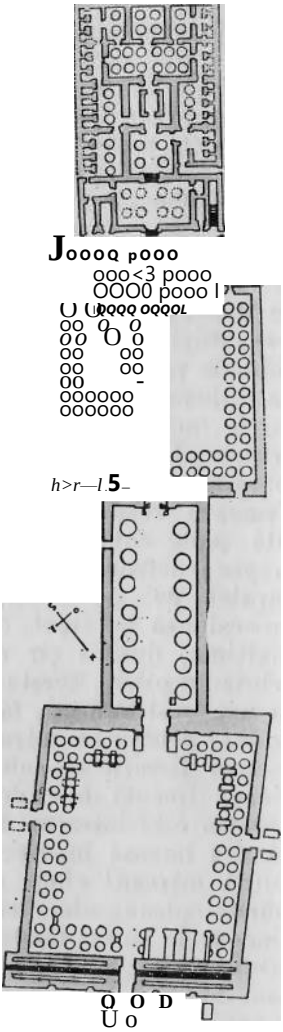
Dar acesta nu ar trebui să uite că lipsa lemnului, material destul de rar în Egipt, ca şi preocuparea de a eterniza simbolul bolţii cereşti obligă, în aşezarea acoperişurilor pe o sală deschisă, la întrebuinţarea pietrei drept acoperiş şi, în consecinţă, la un număr de suporţi şi la o distanţare a acestora, condiţionate de greutatea şi de poziţia lespezilor, atît de lungi încît egiptenii, cu îndrăzneala lor, ajunseseră să le arunce ca pe o punte de la un suport la altul. De asemeni, din punct de vedere artistic, coloanele ramesside sînt salvate de menţinerea proporţiilor, încă armonioase în ciuda dimensiunilor colosale, precum şi de dispunerea lor în şiruri lungi, a căror ordine desăvîrşită creează pentru ochi impresia unor alei neîntrerupte, uneori semănate cu popasuri odihnitoare şi variate. Pentru a ne pronunţa, la urma urmei, asupra marii săli hipostile din Karnak, trebuie să înţelegem în toată profunzimea ei concepţia grandioasă ce a stat la baza acestor lucrări gigantice, trebuie, într-un cuvînt, să ne lăsăm cuceriţi de concepţia pe care o zămislea în spiritul regilor şi al arhitecţilor ramessizi, ca şi în epoca „monumentului în trepte" din Sakkarah şi a Marilor Piramide, ideea de divinitate *(pl. 1)*.

TEMPLUL DIN LUXOR. Deşi ultimii doi piloni ai Templului din Karnak sînt net orientaţi către 25 Templul lui Mut, pe axa unui drum pornind de la al nouălea, filonul al şaptelea şi filonul al optulea fuseseră în schimb concepuţi ca nişte porţi prin care barca lui Amon trecea la începutul anului, ducîndu-se, pe o cale fără îndoială destul de veche, între douărînduri de sfincşi, de la templul său principal la capela Noului An, situată la 2 km spre nord, pe malul Nilului. Templul din Luxor, mai cunoscut decît templul din Karnak, dat fiind

aşezarea sa unică în imediata apropiere a malurilor fluviului, dat fiind şi centrul urban şi acum turistic al cărui nume l-a luat, nu era, într-adevăr, decît o capelă de pelerinaj. El rămîne totuşi pe linia concepţiei grandioase inaugurată de Memfis III şi pe care Ramses II a însemnat-o cu pecetea personalităţii sale. Planul lui *(fig. 9)* este destul de simplu. Pot fi observate două etape.

MAREA OPERĂ A LUI AMENOFIS III. Pe locul probabil al unui templu mai vechi, Ameno- fis III a construit sanctuarul, Marea Curte şi vestibulul hipostil terminat printr-un pilon care urmau să constituie ansamblul monumentului. Sanctuarul, de fapt, este dublu şi cuprinde două ansambluri succedîndu-se cu începere din partea din fund. Primul, cunoscut sub numele de sanctuarul lui Amon, era compus dintr-o sală cu patru coloane (2x2), cu o statuie a zeului alipită de zidul din fund, sală mărginită de alte două, fiecare prevăzută cu cîte două coloane, şi, în faţă, de o sală hipostilă al cărei acoperămînt era susţinut de două rînduri a cîte şase coloane papiriforme. Și mai în faţă se afla sala bărcii – unde un soclu înălţat între patru coloane era destinat să primească barca lui Amon în timpul sărbătorilor lui Opet –, mărginită de două săli prevăzute cu cîte trei coloane înşiruite în lungime. Sanctuarul era precedat de un triplu complex, prin care era lăsată o trecere axială obţinută printr-o distanţare mai pronunţată a coloanelor care o mărgineau de-a lungul sălilor: erau, în ordine succesivă, de la nord la sud, porticul sudic din curtea lui Amenofis III, cuprinzînd treizeci 26

şi două de coloane (4 X 8) papiriforme, o sală hipostilă cu opt coloane (2 x 4) mărginită pe o



9. Templul din Luxor (plan)

latură de o sală cu trei coloane, iar pe cealaltă de trei săli. În sălile laterale se găsesc, pe lingă figuraţiile înfăţişind diferite rituri, vestitele

scene de curse din timpul sărbătorii *Sed* şi de teogamie. în sfîrşit, mai existau douăzeci şi şapte de mici încăperi, destinate materialului de cult, repartizate între aceste săli şi zidurile laterale ale acestei părţi a templului de la sanctuarul lui Amon pînă la înălţimea zidului ce despărţea, în sanctuarul bărcii, sala cu trei coloane de cea cu patru coloane. în epoca ptolemaică planul sălii în care se afla barca urma să fie modificat: coloanele au fost suprimate, ca şi soclul, şi înlocuite cu un naos cu două intrări.

Ultimele două elemente ale templului înălţat de Amenofis III sînt mult mai simple. E vorba de Marea Curte (52 m. pe48m.), mărginită pe cele trei laturi exterioare sanctuarului, dincoace de zidurile paralele, de un portic cu două rînduri de coloane fasciculate papiriforme cu capitelurile închise, curte pe bună dreptate vestită pentru felul în care s-a păstrat porticul ce o înconjoară şi pentru zvelteţea coloanelor sale *(pL 2)*. Urmează vestibulul *(pl. 1)* cu două rînduri a cîte şapte coloane campaniforme cu trunchiuri drepte şi netede înalte de 16m., mărginite de ziduri paralele pe care le împodobeau scene înfăţişînd procesiunea lui Opet, care urcau pînă la aceeaşi înălţime, dublul şir de coloane terminîndu-se printr-un pilon. Acesta este uşor deviat în raport cu axa vestibulului, fără îndoială, aşa cum s-a arătat, pentru ca intrarea să se afle aproape în aceeaşi direcţie cu cele trei capele înălţate odinioară dincolo de el de către Tutmosis III.

Aceasta este intrarea de unde poţi cel mai bine admira imensa înşiruire de construcţii, care îţi ocupă întregul cîmp vizual, în înălţime, prin marile coloane ale vestibulului, iar în lungime, dincolo de Marea Curte şi pînă în inima sanctuarului, unde privirea se opreşte, ca pe fundalul unei biserici care ar îmbina în mod fericit un avant-corp gotic şi un naos roman – acesta fiind în fapt realizat prin transformarea în absidă, în perioada coptă, a porţii ce despărţea primele două camere ale sanctuarului. Prăbuşirea zidurilor laterale, atît în Marea Curte cît şi în vesti- 28

bul, a dezvăluit aproape pînă jos şirul de coloane *(pi. 2)*. Cele ale porticului dinspre apus din Marea Curte, prelungite, cînd le priveşti de pe celălalt mal al Nilului, prin cele, mai înalte, ale vestibulului, alcătuiesc un spectacol căruia natura îi adaugă însufleţirea ei: lăsînd să urce de-a lungul

trunchiurilor discul solar care îşi zvîrle printre ele primele raze, coloanele acestea prelungesc în fluviul ce le curge liniştit la poale succesiunea armonioasă a formelor lor, a căror culoare, de o uşoară nuanţă ocru în timpul zilei, înroşeşte apa sub ultimele raze ale soarelui ce apune la nivelul crestelor joase ale lanţului de munţi occidental, făcînd să trăiască zilnic simbolul sărbătorit în fiecare an în templu.

ADAOSURILE FĂCUTE DE RAMSES 11. A doua etapă a construirii templului actual din Luxor se datorează lui Ramses II. Dincolo de pilonul lui Amenofis III, acesta a înălţat în interiorul a două ziduri aşezate în direcţia est-vest, pe fiecare latură a unui paralelogram cu laturile de 50 m. pe 57m., două rînduri de coloane mono- stile cu capiteluri papiriforme închise; statui colosale purtîndu-i numele au fost aşezate între coloanele din rîndul interior din jumătatea de sud. Rîndul din nord cu capitelurile lui Tutmo- sis in se sprijină pe pilon, a cărui faţadă de la intrare, brăzdată de şănţuleţe pentru cele patru catarge şi decorată cu scene din bătălia de la lvadech, era precedată de şase statui colosale, dintre care două, lingă poartă, în poziţie aşezată, privind către intrare, şi de două obeliscuri din granit, dăruite de Mehemet-Ali lui Champollion şi de către acesta regelui Ludovic-Filip (cel mai mic, înalt de aproape 33 m. împodobeşte acum Piaţa Concorde din Paris, iar celălalt, măsurînd 25m. şi rămas la faţa locului, a fost retrocedat de către Franţa Egiptului în 1954). Tot acest ansamblu este deviat către răsărit, Ramses vrînd în mod evident să respecte orientarea celor trei capele ale lui Tutmosis III prin omiterea aşezării dublului rînd de coloane în jumătatea nord-vestică a curţii. Stilul mai greoi al acestei intrări principale ne îngăduie să apreciem cu atît mai mult, prin contrast, măreţul ansamblu lăsat moştenire de către Amenofis III.

EL-AMARNA: TEMPLUL LUI ATON. în continuitatea de concepţie a templului divin, templul din Amarna constituie o ruptură, ruptură ce va rămîne unică în acea epocă şi va fi curînd depăşită. Fără îndoială, pentru a-l construi, Akhmaton se va folosi de progresele realizate pînă atunci pe plan tehnic. El păstrează, de asemenea, probabil, împărţirea clasică şi logică: avant-templu şi sanctuar. Dar templul însuşi nu mai este pentru el „Casa zeului"; bazîndu-se probabil pe precedentul creat sub dinastia aV-a, îl vede numai ca loc de

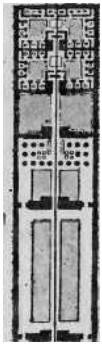
unde se înalţă jertfele către zeul unic al cărui lăcaş este firmamentul, în timp ce concepţia normală a templului, care va fi reluată după episodul amarnian, suferind doar modificări de detaliu, introduce treptat preotul prin lumina orbitoare a curţii, apoi prin clarobscurul sălii hipostile, în taina sanctuarului – de la lumină la mister –, Akhnaton concepe un plan total diferit care îl duce pe preot de la lumina zilnică şi banală la însuşi sălaşul luminii, fără ca să existe propriu-zis o discontinuitate de la una la cealaltă. Noutatea, de altfel, nu consta în concepţia însăşi, de vreme ce, independent de uzanţele din vremea dinastiei a V-a, anumite temple funerare, chiar anterioare lui Amenofis IV, comportă o capelă fără acoperiş destinată cultului soarelui, altele cuprin- zînd de asemeni o capelă solară aşezată la nord, consacrată ofrandelor, şi o capelă aşezată la sud şi destinată cultului regelui – detalii care au fost introduse chiar în interiorul templelor de cult divin. Revoluţia constă în caracterul exclusiv al acestei concepţii, care vrea să transforme acest gen de capelă fără acoperămînt în templu complet.

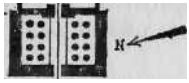
Din templul din Amarna, distrus şi acoperit cu un fel de ciment de către partizanii lui Amon, nu ne-au mai rămas decît temeliile. Acestea, datorită unui procedeu de construire a fundaţiilor original şi unic, sînt mai descifrabile decît în orice alt caz: desene trasate, cu ajutorul unor sfori muiate în vopsea neagră, pe ipsosul calca- ros care umplea şanţurile, arată limita zidurilor, în timp ce diferitele elemente arhitecturale au rămas însemnate pe solul de la suprafaţa templului, de asemenea acoperit cu ipsos. Stratul care voia să le ascundă ni le-a păstrat. Comparate cu reprezentările care împodobesc pereţii diferitelor morminte din această epocă, ele ne îngăduie să reconstituim ansamblul *(fig. 10)*.

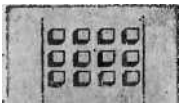
Akhnaton construise mai întîi un sanctuar foarte simplu, construit dintr-o curte în centrul căreia se afla un altar. îndărătul acestui sanctuar primitiv, pe care l-a păstrat, fără îndoială, din pietate, el a constituit, orientîndu-l de la apus la răsărit, ansamblul templului său, care prezintă, între limitele unui zid împrejmuitor (800 m. pe 275 m.), un avant-templu, o esplanadă lungă de 320 m. şi un sanctuar.

Puţin dincolo de intrarea construită în zidul împrejmuitor şi după ce lăsai la stînga o construcţie hipostilă dispusă în formă de L, ajungeai la *per-hal* (= casa bucuriei), care preceda aşa numita *guem-Aton* (= întîlnirea cu Aton),

amîn- două întinzîndu-se pe o lungime de 200 m. *Per- hai*-ul era o dublă construcţie hipostilă (fiecare element fiind prevăzut cu două rînduri de cîte patru coloane dispuse în lungime) care mărginea drumul axial, fiecare din cele două componente fiind precedată de patru stindarde şi terminată printr-un altar pe care erau înfăţişaţi regele şi regina aducînd ofrande lui Aton. *Guem-Aton*-ul era un şir de şase curţi, dintre care ultimele patru comportau aproape suprafaţa fiecăreia dintre primele două; fiecare fiind precedată de un pilon, ele conţineau numeroase mese pentru ofrande, care se întindeau în patru şiruri lungi şi paralele de fiecare parte a drumului axial, prima şi ultimele două curţi fiind prevăzute cu un altar central. A treia curte era despărţită de a patra printr-o dublă construcţie cu coloane mărginind trecerea axială; mici încăperi cu mese pentru ofrande se aflau pe laturile ultimelor







10. Templul din Amarna (plan)

două camere, cu excepţia părţii din fund a ultimei, care grupa trei încăperi dispuse în lăţime, conţinînd fiecare trei mici altare.

Pentru a ajunge la sanctuar trebuia, în prealabil, să faci cale întoarsă, ieşind prin intrarea *pcr-haî*, să mergi, apoi, prin exterior, de-a Iun ! zidului acestuia şi a *guem-Aton-ulm*, şi să str; ; !i marea esplanadă. Doi piloni, precedînd fiecare o curte, te introduceau în sanctuarul propriu-zis, cuprin- zînd două curţi precedate fiecare de cîte un pilon, mărginite de mici încăperi şi prevăzute cu numeroase mese pentru ofrande: prima avea în fund un dublu portic cu patru coloane (2 **X** 2) mărginind trecerea axială, fiecare posedînd cîte două statui ale regelui; a doua avea în centru un mare altar.

Desfăşurate pe aceste mari spaţii şi în lumina strălucitoare, ceremoniile erau, fără îndoială, tot atît de grandioase ca şi în măreţele ansambluri din Karnak şi din Luxor. Dar misterul lipsea şi acesta este fără îndoială unul din principalele motive pentru care, sub acţiunea unei religii pline de mister, templul din Amarna a rămas izolat de curentul arhitectural din Egipt, ca un bloc solitar şi sortit a fi privit cu oroare.

ARHITECTURA FUNERARĂ REGALĂ. în evoluţia arhitecturii funerare regale, sub Noul Imperiu se produce o modificare importantă, care constă în disocierea mormîntului şi a templului de cult funerar.

MOTIVE ALE SEPARĂRII MORMÎNTULUI REGAL DE TEMPLUL FUNERAR. Explicaţia curentă atribuie această modificare dorinţei de a pune la adăpost mormîntul cu bogăţiile sale – ascunzîndu-l în măruntaiele pămîntului – de cupiditatea tîlharilor, pe care e adevărat că prezenţa unei suprastructuri grandioase îi ispitise foarte mult în trecut. Descoperirea mormîntului lui Tutankhamon, singurul din Valea Regilor care a rămas neviolat, nu a făcut decît să acrediteze, prin contrast, această legendă, ce se sprijină, de asemeni, pe obstacolele multiple ridicate în calea oricărei eventuale violări: peceţi pe porţi, treceri cu capcane, coridoare care se înfundă etc. De fapt ea nu rezistă unei interpretări mai aprofundate şi nici chiar celui mai simplu examen.

Obstacolele de care e vorba aveau drept scop nu atît să-i

oprească pe cei vii, cît să se opună, prin transpunere simbolică, forţelor din lumea de dincolo. Aceste morminte foarte bogate presupun, de asemeni, un mare număr de lucrători, de altfel specializaţi din tată în fiu, după cum au putut stabili săpăturile din satul Deir el-Medineli. Cum ar fi putut fi tăinuită aşezarea mormintelor, cînd acestea constituiau tema obişnuită a conversaţiilor purtate în amurg pe pragul caselor? Documentele ulterioare demonstrează, dimpotrivă, că violatorii de morminte, ca şi preoţii şi slujbaşii oficiali din Luxor de toate rangurile, erau perfect informaţi atît asupra aşezării cît şi asupra atribuirii mormintelor regale.

De fapt, întîietatea concepţiilor religioase ale sudului, cucerită în dauna celor ale nordului, merge mînă în mînă cu exaltarea concepţiilor funerare proprii regiunii tebane, care, aflate în mod firesc la loc de cinste sub dinastia a Xl-a, trecuseră printr-o perioadă de eclipsă în timpul dinastiei a XH-a. Recunoscuţi ca fiind ocrotiţi de „braţul lui Amon", primii faraoni din dinastia a XVIII-a, Ahmose, se pare, al cărui mormînt nu a fost găsit, şi, în mod sigur, Amenofis I, pot să reia fără teamă, din punctul unde fusese întreruptă, tradiţia funerară a suveranilor din dinastia a Xl-a, ei înşişi descendenţi imediaţi ai monarhilor Tebei, şi să ordone să fie înmormîntaţi, ca si aceştia si ca proprii lor strămosi din dinastia a XVII-a, la Drah Abul Naga.

De asemeni nu e imposibil ca forma muntelui teban, al cărui vîrf se subţiază în chip de vîrf de piramidă, să le fi părut a constitui o evocare suficientă a tradiţiilor din nord, deşi aşezarea unei piramide în miniatură deasupra capelelor din mormintele particulare săpate în acelaşi munte şi asimilarea acestuia cu zeiţa Hator într-o viziune mistică diferită de cea din timpul Vechiului Imperiu şi de sub dinastia a XH-a nu par să confirme această ipoteză seducătoare.

În starea actuală de documentare nu putem pune 34

în mod hotărît pe seama suveranilor din Noul Imperiu o atît de strălucită sinteză, care totuşi şi-ar fi ailal locul in tendinţa sincretică a geniului egiptean. Pare preferabil, în aşteptarea unor dovezi mai categorice, să vedem în acest stadiu al evoluţiei şi pentru motivele mai sus arătate, o ruptură deliberată cu obiceiurile funerare din nord şi o întoarcere, care urma să fie definitivă, la cele din sud, mai conforme cu tendinţele profunde ale succesorilor

monarhilor din Egiptul de Sus. Ideea simbolică a unui munte asimilat cu Vaca Hator îngenuncheată, fecundată de soarele care se culcă peste ea în timp ce ea poartă în pîntece pe faraonul mort şi suita acestuia, făcîndu-i să renască zilnic în Taurul luminos care i se înalţă în faţă corespundea atît concepţiei despre eternitate a vechilor egipteni – cea a nesfîrşitei reînnoiri – cît şi, fără să o excludă, e adevărat, aceleia aflată la loc de cinste sub Vechiul Imperiu, afirmînd înălţarea şi coborîrea zeului Râ din cer pe pantele piramidei. Oricum, o schimbare s-a produs din acest punct de vedere: mormintele particulare, incluse în ansamblul funerar al faraonului, în loc să fie doar orientate către piramidă şi legate de ea, participă mai direct decît sub Vechiul Imperiu la destinul faraonului din viaţa de dincolo şi sînt consecinţa revoluţiei sociale care avusese loc.

Disocierea templului funerar regal de mormînt şi dezvoltarea sa corespund, de asemeni, unei anumite evoluţii în modul de a concepe persoana regală. Faraonii din timpul Vechiului Imperiu erau recunoscuţi în mod categoric ca succesori ai lui Horus şi ca fii ai zeilor. Cei din timpul Imperiului de Mijloc, mai curînd războinici decît oa- meni-zei şi *primi inter pares*, impuseseră prin forţă dar şi prin diplomaţie această moştenire divină. Suveranii din timpul Noului Imperiu, sprijiniţi de „braţul lui Amon", devenit, de altfel, „braţul lui Amon-Râ", revendică prin toate mijloacele o filiaţie divină, pe care o socotesc, 35 pe bună dreptate, indispensabilă atît coeziunii

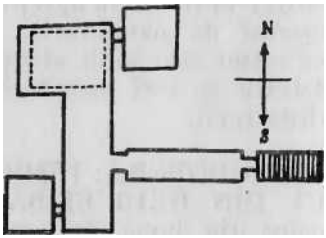
sistemului fundamenta] teocratic al Egiptului din acea vreme, cit şi autorităţii lor. Printre aceste mijloace unii nu ezită să-l reintroducă pe cel al divinizării faraonului încă din timpul vieţii, toţi revendicînd şi reînnoirea la nesfîr- şit a acestui privilegiu după moartea lor. Riturile de teogamie şi de învestire devenite, datorită lor, şi mai numeroase în această perioadă, şi templele pe care mulţi dintre ei le ridică predecesorilor, ca şi grija de a-i pune pe artişti să-l înfăţişeze pe Amon sub propriul lor chip, nu reprezintă decît cîteva exemple ilustrînd această tendinţă. O altă dovadă în acest sens o constituie templul funerar – care are aproape totdeauna la sud o capelă închinată regelui defunct – , aşezat la marginea pămînturilor cultivate şi a canalelor pentru a primi vizita lui Amon din Karnak, al cărui templu conţinea el însuşi o capelă închinată faraonului în viaţă.

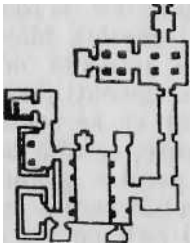
Primul exemplu cunoscut de separare a templului funerar regal de mormînt trebuie să-i fie atribuit, se pare, lui Amenofis I. Cele două puţuri afectate mormîntului său, şi, respectiv, mormîntului reginei Ahmes Nefertari, se află la mică distantă de o dublă capelă care, într-adevăr, nu c legată de ele prin nici o şosea.

Tutmosis I inaugurează ca loc de înmormîntare pentru faraoni „Valea Regilor", într-un circ de calcar de un alb strălucitor, îndărătul căruia se înalţă creasta tebană *(pl. 2)*. Templul său funerar n-a fost găsit, dar faptul că succesorii săi (cu excepţia lui Akhnaton) adoptă acelaşi loc pentru mormînt ca şi ideea construirii unui templu funerar individual la marginea deşertului, ne permite să-i atribuim întreaga iniţiativă a acestui program, cuprinzînd atît mormîntul din Valea Regilor, cît şi templul funerar lipit de faleză sau aşezat la marginea pămînturilor cultivate.

MORMÎNTUL REGAL. Tăiat în stîncă, mormîntul se prezintă în general *(fig. 11)* sub forma unui lung coridor coborînd fie în scări, fie în pantă 36

lină, şi care, după ce a suferit uneori una sau două schimbări de orientare, se lărgeşte căpătînd forma unor încăperi dreptunghiulare, pînă la sala sarcofagului, ea însăşi adesea boltită. Coridorul poate fi gîtuit sau prevăzut cu firide aflate





11. Morminte regale (plan)

faţă în faţă. Sălile pot fi, de asemeni, prevăzute cu firide sau cu o capelă mică în fiecare colţ şi pot avea sau nu stîlpi tăiaţi în masa stîncoasă. Sala situată la capătul coridorului de acces era prevăzută, pînă în vremea lui Horemheb şi cu excepţia perioadei amarniene, cu un puţ destinat să-i oprească atît pe vizitatorii de morminte cît şi puterile malefice din viaţa de dincolo. Zidurile, adesea chiar şi cele ale coridorului, erau decorate, avînd adesea o înfăţişare monu- **37** mentală. Decoraţiile sînt în general inspirate din simbolurile înfăţişate ín cărţile funerare, al căror sens ne scapă adesea.

TEMPLELE FUNERARE. Dintre templele funerare – care, în marea lor majoritate, se învecinează între ele în apropierea liniei ce desparte deşertul de pămînturile cultivate – unele ne vor reţine mai mult atenţia, ca fiind mai bine păstrate şi mai caracteristice pentru evoluţia arhitecturii.

O CAPODOPERĂ: TEMPLUL LUI HATCHEP- SUT DIN DEIR EL-BAHÁRI. Puţine monumente din lume sînt capabile să reverse, în orice suflet de artist, frumuseţea desăvîrşită a templului funerar al reginei Hatchepsut, din Deir el-Bahari *(pL 3)*. El realizează cea mai bogată şi mai pură armonie, alăturînd – dincolo de lunga cale de acces care străbate nisipurile – şirul ascendent al teraselor sale prelungi şi strălucitor de albe, muntelui de culoare ocru, a cărui creastă înclinată, depăşind în întindere suprafeţele lor orizontale, întîlneşte albastru] adînc al cerului. Măreţia cadrului, acordul puternic şi totodată odihnitor al liniilor directoare, a] gradaţiilor şi al culorilor precum şi a] nuanţelor ce se schimbă în funcţie de soarele care răsare, se află la zenit

sau apune –, totul poartă pecetea geniului arhitectului Senenmut şi al aceleia care a asociat în acest templu propriul ei cult cu cel al tatălui ei, Tutmosis I, coborîtor din zei, ştiind să-şi exprime sentimentele faţă de acesta cu atîta delicateţe: *„Inima inimii mele* e plină de ceea ce îi datorăm". După şocul estetic produs de spectacol, spiritul se destinde contemplînd armonia liniilor, dar nu trebuie să uităm nici o clipă că totul aici este supus ideilor funerare ale epocii: ansamblul acesta constituie poate sinteza cea mai completă a concepţiilor despre viaţa de dincolo proprii Egiptului de Sud şi Egiptului de Nord. Primele, esenţial legate de simbolismul muntelui Hathor, sînt aici amintite, în partea dinspre sud, prin 38

prezenţa unei capele închinate zeiţei-vacă; celelalte sînt introduse prin locul rezervat, în partea de nord, unui altar solar, într-o capelă fără acoperiş închinată lui Râ-Harakhty. Ele sînt transpuse în arhitectura monumentului, care le unifică: templul din Vale şi calea regală ce duce la templul de pe înălţime reiau tradiţiile memfite; sanctuarul, pătrunzînd în inima muntelui, reproduce fizic esenţialul tradiţiilor din Sud.

Din nefericire, nu s-a mai păstrat nimic din Templul din Vale şi nici din şoseaua mărginită cu sfincşi ce purtau efigia lui Hatchepsut. Dar templul funerar, al cărui ansamblu a putut fi restaurat cu înseşi elementele componente, reia folosirea terenului în pantă prin dispunerea în terase, inaugurată sub dinastia a Xl-a de către Mentu- hotep I, al cărui templu funerar se învecinează cu cel al lui Hatchepsut şi, sub dinastia a Xll-a, la Kau el-Kebir, de către familia Uakha. Meritul arhitectului este acela de a fi ştiut să realizeze o armonie perfectă, prin alungirea suprafeţelor paralel cu faţa muntelui, fiecare taluz fiind prevăzut cu un portic şi tăiat de o rampă. Templul apare astfel ca o succesiune de terase, dintre care a treia pătrunde în munte, primele două fiind înconjurate pe cele trei laturi de un zid. El este deci alcătuit dintr-un sanctuar şi din trei curţi care îl precedă, în prelungire şi etajate una în raport cu cealaltă, două rampe îngăduind accesul de la prima la a doua şi, respectiv, de la a doua la a treia. Aleea cu sfincşi de pe şosea ducea la două bazinuri rituale aflate la baza primei rampe; o alee cu sfincşi colosali din granit roz, purtînd efigia reginei, se întindea pe a doua terasă pînă la cea de a doua rampă. Un parapet cu vîrful rotunjit mărginea fiecare dintre cele două rampe, care erau

decorate,cînd duceau spre interior, prima cu o figură de leu care ocrotea numele reginei, a doua cu capul înălţat al unui şarpe uriaş ocrotit de un şoim cu aripile desfăşurate, trupul şarpelui continuînd **39 să** se desfăşoare pe vîrful parapetului. De o parte
şi de cealaltă a primei rampe se întindea un portic decorat în interior, alcătuit din două rînduri a cîte unsprezece stîlpi, cei ai faţadei fiind pătraţi către exterior şi rotunjiţi în opt feţe către interior, iar cei din partea din fund, rotunjiţi în formă de coloane canelate cu şaisprezece feţe, susţinînd o arhitravă cu cornişă în formă de ciubuc; la fiecare extremitate a porticului se înălţa un colos osiriac al reginei. Două rînduri de stîlpi pătraţi, decoraţi şi susţinînd încă o arhitravă încununată de o cornişă cu ciubuc, alcătuiesc porticele, împodobite, de fiecare parte a celei de a doua rampe, la nord cu celebrele scene de teogamie şi de învestire, la sud cu scene înfăţişînd expediţia din Punt (ţărmurile etiopiene ale Mării Roşii). Aceste portice sînt prelungite la sud printr-o capelă închinată zeiţei Hator, precedată de o sală cu coloane-sistre, iar la nord printr-o capelă închinată zeului Anubis. Capela lui Hator este ea însăşi alcătuită dintr-o curte cu coloane, din două săli hipostile, a doua fiind mai mică şi, la capătul unui coridor, dintr-un sanctuar cu plafonul scobit în formă de boltă. Cea a lui Anubis se compune dintr-o sală hipostilă şi dintr-un coridor ce se prelungeşte către nord, după ce a cotit de două ori, în unghi drept, printr-un sanctuar avînd, de asemeni, plafonul boltit. Dincolo de capela lui Anubis, partea nordică a curţii era mărginită în jumătatea ei dinspre vest de un portic de cincisprezece coloane cu şaisprezece feţe, fără nici un fel de decoraţie. Partea corespunzătoare a curţii nu comporta nici un zid şi nici un portic, care ar fi mascat templul lui Mentuhotep, dar taluzul era susţinut de un zid a cărui decoraţie imita, pe întreaga lui lungime, faţada unui palat.
Terasa superioară este ocupată de partea cea mai sacră a templului. Un portal înfundat între două portice ce se întindeau de o parte şi de alta, alcătuite din două rînduri – unul de unsprezece stîlpi, de care erau alipite statui osiriace ale reginei, ultimele două colosale, celălalt de 40
unsprezece coloane cu şaisprezece feţe – , permitea accesul într-o curte dreptunghiulară mărginită de două rînduri de coloane cu şaisprezece feţe, peretele dinspre apus prezentînd

o alternanţă de nişe mici şi mari, bogat decorate, cele mai mari conţinînd cîte un colos osiriac al reginei. Sanctuarul, săpat în st încă, în axa portalului curţii, era precedat de o poartă din granit, şi este alcătuit dintr-o sală adîncă şi boltită, dintr-o trecere în care dă, în partea de est, o capelă, şi dintr-o sală boltită la care se ajunge printr-o rampă în pantă. La sud de sanctuar se află o capelă consacrată lui Tutmosis I şi o alta, boltită, consacrată lui Hatchepsut; la nord, un templu solar fără acoperiş, cu un altar dreptunghiular, nişe şi capele închinate lui Râ-IIarakhty şi lui Anubis; la apus, o încăpere orientată în lungime, accesibilă din colţul nord-vestic al curţii superioare, si închinată cultului lui Amon- Râ.

Acest amestec de tradiţie şi de originalitate, perfect adaptat terenului, ne dă măsura geniului arhitectului – care s-a preocupat atît de calitatea pietrei şi de felul de a o ciopli, cît şi de frumuseţea reliefurilor de pe pereţi –, dar el se află într-o absolută dependenţă faţă de simbolurile proprii Egiptului de Sus, menţionate la începutul acestui capitol: dependenţa aceasta se manifestă în felul cum templul este alipit de munte şi în evocarea explicită a sensului adînc al acestor simboluri prin prezenţa capelei lui Hator în partea de sud a celei de a doua terase, prin stîlpii osiriaci, prin statuile osiriace înălţate în nişe pe cea de a treia terasă, în sfîrşit, la sud şi, respectiv, la nord de aceasta, prin capelele de cult regal şi prin cele de cult solar. Alegerea locului este încă şi mai elocventă – aşa cum va fi, mai tirziu, şi alegerea făcută de către Ramses II la Abu-Simbel – prin orientarea peretelui muntos, ce se oferă din plin, o dată cu sanctuarul scobit în el, razelor soarelui care răsare,

ALTE TEMPLE FUNERARE DIN TIMPUL DINASTIEI A XVIII-A. Aşezarea era unică iar Tutmosis III, care nu-i va ierta mătuşii sale că i-a luat locul pe tron timp de 20 de ani, o va uzurpa, înlocuind aproape pretutindeni numele şi efigia lui Hatchepsut cu numele şi efigia sa.

După ce a încercat să dispună pentru sine de acelaşi munte, dar în spaţiul prea restrîns cuprins între templul funerar al mătuşii sale şi cel al lui Mentuhotep, el va transpune acelaşi plan – comportînd terase succesive cu portice şi rampe – într-un templu funerar mai spaţios, aşezat la marginea pămînturilor cultivate şi „orientat" către munte, şi al cărui zid împrejmuitor, pentru prima oară în istoria templelor funerare egiptene – cu excepţia, poate, a micului templu al lui Hatchepsut, din Medinet Habu –, se deschide cu un pilon, construit la est. Pilonii

vor constitui de acum înainte un element esenţial al acestor monumente. împărţirea în terase, cu rampe mărginite de portice, va fi respectată şi de Tutmosis IV, dar porticele vor fi apoi abandonate iar terasele cu rampe reduse la rolul de simpli martori, în timp ce Amenofis III aşază în faţa templului său funerar, din care nu ne-au rămas decît cîteva vestigii, doi coloşi – asemeni celor înălţaţi la Kar- nak de Tutmosis III în faţa celui de al şaptelea pilon – in poziţie aşezată, înalţi de mai bine de 15 m şi cunoscuţi sub numele, evident abuziv, de „coloşi ai lui Memnon".

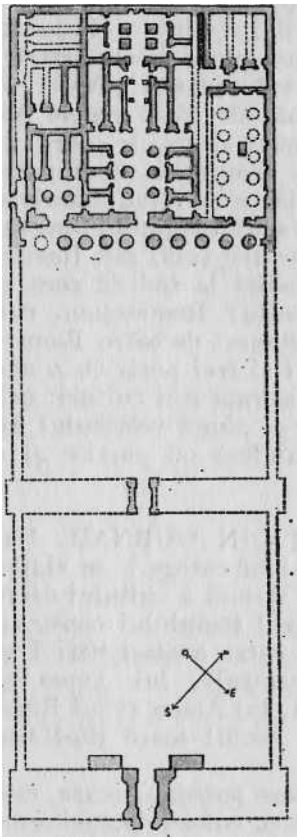
TEMPLELE FUNERARE SUB DINASTIA A XIX-A. Motivele pentru care, sub dinastia a XVIII-a, un rol important fusese rezervat, în templele funerare, cultului zeului, Amon sau Harakhti, aşezat în capele laterale în raport cu sanctuarul, devin şi mai puternice sub dinastia a XlX-a, care, dat fiind originea ei sacerdotală şi, fără îndoială, nord-orientală, era probabil nevoită să forţeze adeziunea „Celor Două Ţări". Amon capătă de acum înainte, ca şi în templele 42

de cult divin, locul principal, iar cultul regal este net asociat, şi ca şi identificat, cu al său. Această tendinţă se înscrie aproape fizic în arhitectură printr-o diviziune în ansambluri paralele şi, de altfel, legate prin porţi, reînnoită poate în parte datorită planului utilizat pentru templul, construit în stilul Vechiului Imperiu, din Kasr el-Sagha. Acest plan, foarte restrîns de altfel, fusese adoptat sub dinastia a XVIII-a, după perioada amarniană, de către regele Ai, pentru templul său funerar situat la nord de actualul Medinet TIabu, templu a cărui parte din fund este împărţită în trei secţiuni paralele. EI este adoptat şi în cazul templului funerar ridicat de către Seti I pentru tatăl său Ramses I şi pentru el însuşi, imediat la sud de ceea ce urma să devină aşa-numitul Ramesseum, ruinat, de altfel, şi apoi restaurat de către Ramses II, comportînd trei scări şi trei porţi cu o axă centrală – prin care se afirmă trei culturi: osi- rian, sokhanian şi solar – ,după vestibulul hi- postil, curtea dreptunghiulară cu portice şi o dublă sală hipostilă.

TEMPLUL LUI SETI I DIN GURNAH. Dar acest plan nu este pus în mod categoric în slujba tendinţei către asocierea strînsă a cultului divin cu cel regal decît în cazul templului construit la Gurnah *(fig. 12)* de către acelaşi Seti I şi închinat, în partea sa centrală, lui Amon

şi regelui, în partea de sud, lui Amon şi lui Ramses I, în partea de nord, zeului soare Râ-Hara- khti.

Precedat de două curţi care posedă, fiecare, cîte un pilon, şi de un portic cu coloane papiriforme destul de distanţate, ce nu mai au eleganţa celor care înconjoară marea curte a lui Amenofis I din Luxor, dar care îşi păstrează încă proporţiile echilibrate în ciuda masivităţii lor – ansamblul, alcătuind un mare dreptunghi, este orînduit în interior conform destinaţiei acordate fiecărei diviziuni. Secţiunea centrală se compune, 43 conform planului clasic al templelor divine, din-
tr-o sală hipostilă dreptunghiulară – cu şase coloane papiriforme monostile aşezate pe două rînduri orientate de la est la vest – , in care dau, de fiecare parte, trei piese dreptunghiulare dispuse în lăţime; dintr-un vestibul, a cărui



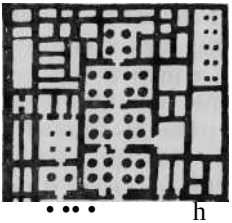
12. Templul lui Seti I din Gurnah (plan)

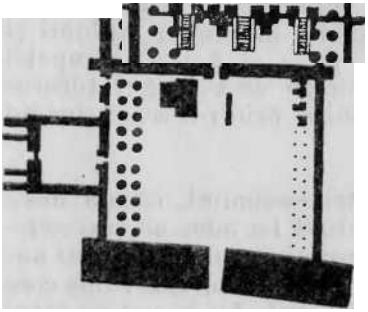
întindere în sensul lăţimii acestei părţi centrale o egalează pe cea a sălii hipostile şi a sălilor laterale reunite; din sanctuarul bărcii, ce conţine soclul bărcii sacre şi este mărginit de încăperi paralele care desăvîrşesc dreptunghiul; în sfîrşit, dintr-o mare sală pătrată cu patru stîlpi (2x2), care comandă pe fiecare latură două

mici săli simetrice inversate. în secţiunea dinspre sud, o primă parte alcătuieşte capela lui Ramses I, a cărei decoraţie, începută de Seti I, a fost terminată de Ramses II. Ea se deschide printr-un vestibul şi o sală hipostilă cu două coloane papiriforme dispuse în sensul lăţimii, care comandă sanctuarul orientat în lungime şi mărginit de două încăperi mai strimte. A doua parte a acestei secţiuni dinspre sud – la care se ajunge printr-un coridor paralel cu capela lui Ramses I – se întinde pînă în fundul templului: avînd două intrări, una în zidul dinspre sud al templului, cealaltă în zidul dinspre sud al sălii hipostile, ea se compune dintr-un vestibul care dă în trei săli dispuse în lungime şi din alte trei săli – ce le urmează către fundul templului – dar dispuse în lăţime –, cu destinaţie necunoscută. Secţiunea dinspre nord cuprinde o mare capelă decorată de Ramses II, închinată lui Râ-Harakhti, dispusă în lungime şi conţinînd un altar solar şi, îndărătul acestei săli, un ansamblu de trei săli dispuse în lungime, alipite de partea din fund a templului şi în care dau două săli paralele cu fundul capelei solare. Un coridor merge de-a lungul tuturor acestor săli şi se termină printr-o scară ducînd spre acoperiş.

RAMESSEUM-UL. Ramesseum-ul, căruia desinenţa numelui său actual i-a adus aceeaşi celebritate ca şi Serapeum-ului, nu-şi merită mai puţin renumele datorită glorioaselor sale ruine care contrastează cu deşertul *(pl. 4)*, la sud de satul Chekh Abb el-Gurnah. împrejmuit odinioară de un mare zid de cărămizi împreună cu un templu al lui Seti I, cu unul dintre colţuri ocupat de palatul lui Ramses II, şi avînd de jur împrejur depozite, acesta reia la rîndul său etajarea în terase atît de admirabil ilustrată de templul lui Hatchepsut din Deir el-Bahari. El cuprinde, în esenţă *(fig. 13)*, trei terase, accesibile, fiecare, printr-o scară, primele două constituind 45 tot atîtea curţi, anunţată, fiecare, de un pilon.

A treia terasă era ocupată de templul propriu- zis. Totul era poate precedat de un chei cu un canal, de un pilon şi de o curte.
Actualul pilon prim, din gresie şi decorat pe peretele său vestic cu scene înfăţişînd bătălia de





la Kadecli şi victoria regelui în Siria, comandă prima curte, care era mărginită la sud de o dublă colonadă, iar la nord de un rînd de stîlpi osiriaci. La răsărit, doi coloşi de granit înalţi de 17 m., reprezentîndu-l pe Ramses II, se înălţau în faţa scării ce ducea la a doua terasă.

13. Ramesseum-ul (plan)

Al doilea pilon, mai mic şi decorat pe faţa dinspre apus cu scene din războiul purtat de rege împotriva hitililor, din bătălia de la Kadecli şi evocînd sărbătoarea Min, comandă a doua curte. Aceasta era mărginită, în faţa laturii vestice a pilonului, de opt stîlpi osiriaci *(pl.4)*, şi, dincolo de ultimul, de fiecare parte, de o serie neîntreruptă de coloane papiriforme mono- stile, zece la est, opt la nord şi la sud, fiind cuprinse aici şi coloanele din colţuri; cele din nord şi din sud erau dublate de un rînd de alte cinci către interior. Opt stîlpi osiriaci cărora le lipseşte partea de sus, se înalţă încă în faţa rîndu- lui de coloane dinspre est. Trei scări urcau către sala hipostilă, cea din mijloc fiind mărginită de doi coloşi, dintre care unul din granit negru. Sala hipostilă, mărginită de mici încăperi la nord şi la sud, avea plafonul susţinut de opt rînduri a cîte şase coloane, dispuse de la est la vest, cu traveea centrală mai înaltă şi mai lată decît aripile imediate, dominate de un mic zid atingînd nivelul vîrfului primelor şi avînd ferestre cu tronsoane ajurate. Partea centrală a plafonului era decorată cu vulturi cu aripile desfăşurate, iar părţile laterale cu stele de aur pe un fond albastru.

Pe axa şi în prelungirea sălii hipostile, pe o suprafaţă mai restrînsă, se întindea un sanctuar, fără îndoială închinat zeului Amon, cuprinzînd două săli hipostile succesive şi dispuse în lăţime, cu două grupuri de patru (2x2) coloane papiriforme monostile, şi mărginit la sud de un sanctuar cu înfăţişare de templu, închinat fără îndoială lui Seti I: un vestibul cu două coloane, o sală hipostilă cu patru stîlpi (2x2) şi trei săli dispuse în lungime şi paralele, la nord de două serii de încăperi îngemănate, dispuse în lungime şi despărţite de o încăpere centrală.

Trecerea axială, pornind din curte şi traversînd sala hipostilă şi sanctuarul lui Amon, ajunge în fundul templului, care e alcătuit dintr-o mare sală hipostilă, cu două grupuri de patru coloane 47 (2 X2) dispuse în lăţime, şi dintr-o ultimă sală
mai mică, cu patru stîlpi pătraţi (2x2). Spaţiul cuprins în colţul nord-vestic al zidului împrejmuitor al templului este ocupat de un rînd dublu de cinci coloane orientate de la nord la vest, precedat de un spaţiu dreptunghiular liber. Este, fără îndoială, capela solară închinată lui Râ-Harakhti.

PALATUL DIN IMEDIATA APROPIERE A RAMESSEUM-ULUI. Palatul, aflat în partea de sud a primei curţi şi orientat în direcţia nord- sud, este precedat de rîndul dublu de zece coloane care alcătuieşte partea din fund (sudică) a acestei curţi, coloane separate (5x5) printr-o trecere axială. El cuprinde o sală hipostilă cu patru rînduri de cîte patru coloane, avînd o fereastră zisă „a apariţiilor". Această sală hipostilă este mărginită de două încăperi laterale dispuse în lungime. Ea dă într-o sală centrală situată în partea din fund, aşa-numita sală a tronului, cu patru coloane (2x2), mărginită pe fiecare latură de trei încăperi. Partea din fund a clădirii este ocupată pe toată lăţimea ei de încăperile haremului. Acest edificiu nu este de un gen nou: primul exemplu îl constituie cel înălţat de Ai în cadrul ansamblului templului său funerar, remaniat, de altfel, de către Ho-remheb. Se pare că el îi îngăduia regelui să asiste, încă în viaţă fiind şi, simbolic, după moarte, la anumite ceremonii din templu şi să acorde recompense înalţilor săi demnitari, în cadrul unor anumite sărbători. Planul edificiului poate corespunde, de asemeni, şi unei preocupări de independenţă a regelui în raport cu clerul din templele divine din Teba.

DEPOZITELE: De jur împrejur se află depozite, toate străbătute de o alee centrală care dă către nişte încăperi laterale, lungi şi înguste. Cel din colţul nord-vestic se remarcă printr-un coridor care merge de-a lungul depozitelor şi care este mărginit în faţa acestora de un rînd de douăzeci şi opt de coloane ce susţineau, fără îndo-

ială,. un acoperiş, printr-o estradă protejată, În fundul coridorului, destinată supraveghetorului sau chiar regelui, şi printr-o sală lungă – des- părţind în acelaşi sens ca şi ele dubla serie de cîte şase depozite – ,mărginită de un rînd dublu de şaptesprezece coloane. O altă serie dublă de depozite este comandată de o încăpere cu patru coloane. Depozitele sînt în general construite din cărămidă. Interesul de ordin arhitectural al acestor depozite, care se întindeau foarte mult în sensul lungimii, constă în aceea că plafoanele au forma unor adevărate bolţi, succedîn- du-se în mod continuu în sensul lungimii clădirii. Avem de-a face cu folosirea în mare, şi nu lipsită de îndrăzneală, a unei tehnici ale cărei prime reprezentări apar sub dinastia I-a şi a cărei primă realizare cunoscută datează din timpul dinastiei a IlI-a.

Acest ansamblu este semănat cu ruine, dar în mijlocul lor şi deasupra suprafeţei deşertului se înalţă, tot plină de glorie, măreaţa sală hipos- tilă, ale cărei coloane ocru – după cum le priveşti, dinspre răsărit sau dinspre apus – se armonizează cu nuanţele gingaşe ale muntelui sau contrastează cu verdele Văii. Ea este străjuită de marile statui osiriace cărora le lipseşte doar partea de sus şi care, drapate în hieratică eleganţă, se înşiruie în faţa lor. La poalele acestora s-a rostogolit frumosul cap din granit negru al unuia dintre coloşii lui Ramses II care mărgineau scara centrală din a doua curte. în cea dintîi turiştii pot încă escalada enormele rămăşiţe ale statuilor colosale ale regelui, care comandau scara ce ducea la a doua terasă, uriaşi prăbuşiţi, dar care continuă să umple cu prezenţa lor spaţiul cuprins între cei doi piloni, şi întregul ţinut.

Dacă am studia doar orînduirea interioară *(fig.14)* a templului funerar al lui Ramses III din Medi- net Habu, nu am descoperi foarte multe trăsături noi în raport cu planul templului funerar, care, din motive politico-religioase, se înrudeşte, 49 după cum am arătat, încă din timpul dinastiei precedente, cu cel al templului de cult divin. Mai mult chiar, Ramses III, mare admirator al lui Ramses II, nu s-ar fi gîndit să modifice în mod substanţial o tradiţie căreia îi plăcea să se conformeze. El face operă ori-

14. Templul din Medinet Habu (reconstituire)

ginală mai ales în ceea ce priveşte înfăţişarea exterioară generală. Interesant pentru noi este însă mai ales faptul că, dintre toate templele de mari dimensiuni, cel al lui Ramses III s-a păstrat poate cel mai bine şi că, datorîndu-se unui singur rege, el este unul dintre puţinele temple care prezintă un caracter cu adevărat unitar.

Locul ales de Ramses III beneficia de o tradiţie destul de veche. Înspre partea de sud a necropolei tebane – dincolo de templele funerare ce se succedau aproape paralel, cel al lui Amenofis III, cel al arhitectului său divinizat Amen- hotep, fiul lui Hapu, cel al lui Tutmosis II, şi, după două construcţii

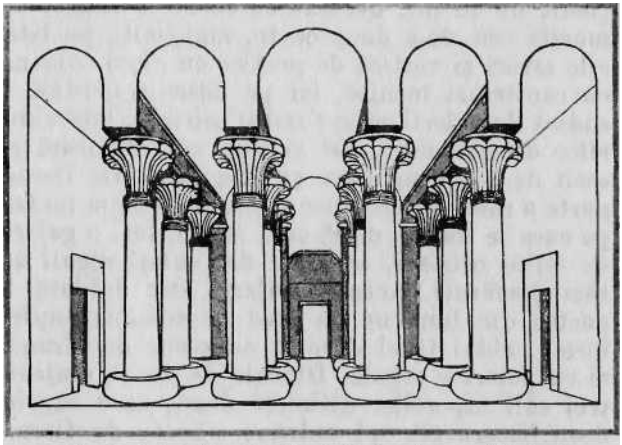
anonime, dincolo de templul lui Ai şi al lui Horemheb –, se înălţa probabil deasupra unui sanctuar ruinat din timpul Imperiului de Mijloc,un mic templu construit de Hatchepsut, cu altar pătrat şi deambulatoriu, modificat de Tutmosis III. Acest templu urma să fie inclus de către Ramses III în paitea nordică a curţii anterioare celei care precedă marele pilon.

Templul propriu-zis este constituit de secţiunea centrală în sensul lungimii unui mare dreptunghi, celelalte două secţiuni cuprinzînd dependinţele, dintre care cea mai importantă, palatul regal, ocupă în întregime colţul dinspre sud-esţ. Totul este împrejmuit de un zid, a cărui faţă dinspre est este ocupată în mare parte de marele pilon. Planul templului este clasic.

Aşezarea în terase o reproduce pe cea a Rames- seum-ului: la fel de puţin înalte, ele sînt constituite din cea de a doua curte şi din ansamblul format de sala hipostilă şi de partea din fund a templului, fiecare fiind comandată de o rampă cu trepte. Marele pilon, măsurînd 67 m pe 11 m, decorat în partea din faţă cu scene reprezen- tînd victoriile regale asupra popoarelor confederate din regiunea Mediteranei, şi ale cărui aripi depăşesc lăţimea templului, comandă prima curte. Latura nordică a acesteia este mărginită în partea din faţă de o galerie formată din şapte stîlpi osiriaci cu zidul împodobit cu reliefuri pictate înfăţişînd scene religioase şi militare, iar latura sudică de un portic de opt coloane cu capiteluri campaniforme, al cărui zid din fund, decorat cu scene militare sau ecvestre, constituie faţada palatului regal. Un pilon mai mic (înalt de 16 m), decorat cu scene militare, comandă cea de-a doua curte, mărginită pe laturile estică şi vestică de portice cu cinci coloane, cu capiteluri închise, iar pe laturile nordică şi sudică de galerii cu opt stîlpi osiriaci; faţa zidurilor dinspre nord, est şi sud, este decorată cu serii de scene militare şi religioase. De fiecare parte a rampei care duce la cea de a doua terasă, pe care se înalţă, după cum am arătat, o galerie de stîlpi osiriaci, se aflau doi coloşi regali astăzi dispăruţi. Această galerie este dublată în partea din fund de un rînd de coloane papiriforme, zidul fiind decorat cu scene de ofrandă şi cu portrete regale. Dincolo de ele se etajează trei săli hipostile, ultimele două, care cuprindeau fiecare cît opt coloane (4x4, de fiecare parte a căii axiale), formînd un intrînd în raport cu prima, care se întinde în lăţime şi care alcătuia un ansamblu de douăzeci şi patru de

coloane (12x12, de fiecare parte a căii axiale). Din a treia sală hipostilă se trece în sanctuar, care este triplu, fiind consacrat triadei tebane: sanctuarul central, mai important şi al cărui plafon era susţinut de patru stîlpi, constituia altarul pe care se afla barca lui Amon; cele două încăperi laterale, mai mici, erau închinate lui Mut şi, respectiv, lui Khonsu. Spaţiile cuprinse între ziduri şi ansamblul format de sălile hipos- tile şi de sanctuare sînt ocupate în partea anterioară de săli închinate unor zei din eneada te- bană, dar, începînd cu a treia sală hipostilă, la sud, de apartamentul lui Osiris, iar la nord (la nord-est, mai exact, din cauza orientării generale a templului, pe care expunerea noastră a simplificat-o în mod deliberat) de curtea neacoperită şi de apartamentele lui Râ-Harakhti.

PALATUL DIN MEDINET HABU. Palatul *(fig.15)*, situat în colţul sud-vestic al templului, dincolo de porticul sudic din prima curte, a suferit remanieri în timpul domniei lui Ramses III. Prima versiune reproducea cu fidelitate planul



15. Palatul din Medinet Habu (reconstituire)

palatului inclus în Ramesseum: dincolo de fereastra „apariţiilor", sala hipostilă, de data aceasta cu patru rînduri de cîte trei (în loc de patru) coloane, între cele două încăperi laterale; sala tronului, cu dependinţe asemănătoare; în sfîrşit, dincolo de un coridor dispus în sensul lăţimii, un harem,

care nu mai ocupă

întreaga lungime a peretelui din fund, pînă la prelungirea pilonului, ci se limitează, prelungind-o, la lăţimea peretelui ansamblului care îl precedă. În cele două săli de ceremonie se sprijineau din coloană în coloană, orientate de la nord la sud, o serie de Colţi de cărămidă, singurul exemplu cunoscut, de altfel abandonat în planul noului palat, de sală hipostilă cu bolţi. Al doilea palat este considerabil modificat în raport cu primul. în timp ce el ocupă întreaga suprafaţă cuprinsă între zidurile care prelungesc la sud cei doi piloni, sala de audienţe este situată puţin îndărătul unei săli cu două coloane de aceeaşi lăţime, cu fereastra „apariţiilor" comandată de o parte şi de alta de o scară alipită de zid. Apoi, după ce, la sud, ocupă o parte din spaţiul consacrat sălii tronului, redusă la două coloane dispuse în lăţimea ei, deviată fiind spre est spre a fi transformată în apartament regal particular, ea însăşi se îngustează în lăţime, alungindu-se în schimb, şi nemaicom- portînd decît un dublu şir de trei coloane ce se întind de la nord la sud, contopind într-o singură încăpere vechea sală de audienţe şi vechea sală a tronului.

Mai mult decît palatul inclus în Ramesseum, cel din templul funerar al lui Ramses III ne permite, datorită cîtorva detalii arheologice, să interpretăm destinaţia acestei construcţii. Nu poate fi vorba de o locuinţă permanentă, care ar fi avut nevoie de dependinţe adevărate. Se ştie, datorită altor monumente, că de la fereastra zisă „a apariţiilor", regele, la anumite ceremonii, acorda coliere, adică decoraţii, unor înalţi funcţionari. Se poate, de asemeni, presupune, după făgaşurile adînci lăsate pe lespezile drumului central ce ducea la templu, că regele asista de la această fereastră la unele serbări religioase ce comportau folosirea a numeroase care. După deschiderea largă a ferestrei şi după prezenţa unor găuri aflate jur împrejur, se poate, de asemeni, presupune că regele însuşi 53 trecea de aici, sub un baldachin bogat împodobit, în propriul lui car, pentru a participa Ia ceremoniile reproduse pe pereţii curţilor şi care îl înfăţişează astfel. Scenele din jurul ferestrei: prizonieri legaţi şi ucişi de rege, dueluri cu bî- tele între soldaţi, în care îşi află originea un anume joc practicat încă şi azi de felahi, înfăţişarea ofrandelor, ne fac să credem că regele, apărînd în toată

măreţia sa la fereastră, în faţa poporului care se îngrămădea în curte, primea aici prada de război şi tributul popoarelor învinse şi îi răsplătea pe cei ce învinseseră în jocurile cu caracter religios, aducînd astfel un omagiu solemn zeilor „care îi ocroteau braţul”.

DECORAŢIA INTERIOARĂ A TEMPLULUI. Decoraţia interioară a templului, care a păstrat urme foarte vizibile de culoare, şi care era în raport mai direct cu ceremoniile, continua, fără îndoială, decoraţia, de asemeni în relief, ce începe de la marele pilon şi se desfăşoară pe toată partea exterioară a zidului împrejmuitor; în afară de frumoasele scene de vînătoare de pe reversul marelui pilon, ca, de exemplu, vestita scenă a vînătorii de tauri sălbatici, şi de lungul calendar pentru ofrande (în partea occidentală a zidului sudic), ni se înfăţişează mai ales scene din războiul împotriva libienilor şi a sirienilor şi de jertfire a prizonierilor.

CARACTERUL MILITAR. Caracterul militar al decoraţiei este pregătit – dincolo de depozitele aflate de jur împrejur, deşi la o mică distanţă de zidul împrejmuitor al templului – de marele zid care înconjoară ansamblul. Acesta înglobează depozitele, templul, în faţa acestuia şi către nord, dincolo de un mic pilon de cărămidă astăzi ruinat, micul templu funerar al lui Hatchepsut, remaniat şi mărit pînă în epoca romană, tot în faţă, la sud de marele templu şi în aceeaşi curte, cîteva capele saite, în sfîrşit, la nord de marele templu, lacul sacru. Acest mare zid împrejmuitor, ce dublează aproape cu exactitate marele templu – care începea de fapt de la pilonul de cărămidă, cu excepţia colţului nord-vestic, unde ocolea templul lui Ai şi al lui Horemheb – , se prezenta ca un zid fortificat. Dublat de un mic zid fără îndoială crenelat şi prevăzut din loc în loc cu mici turnuri, era el însuşi, fără îndoială, crenelat, prevăzut, de asemenea, la intervale regulate, cu mici turnuri şi, desigur, întrerupt, la nord şi la sud, de un turn, la est şi la vest, pe axa templului, de porţi fortificate, ele însele, ca şi micul zid din faţă, împodobite cu decoraţii. Poarta fortificată dinspre est, în faţa căreia, la capătul unui canal, începea un chei, este o înaltă construcţie crenelată, din cărămizi acoperite cu gresie, precedată de o barbacană alcătuită din două turnuri scunde. Deschiderea, care se lărgeşte oblic în formă de redan, duce la o trecere cu

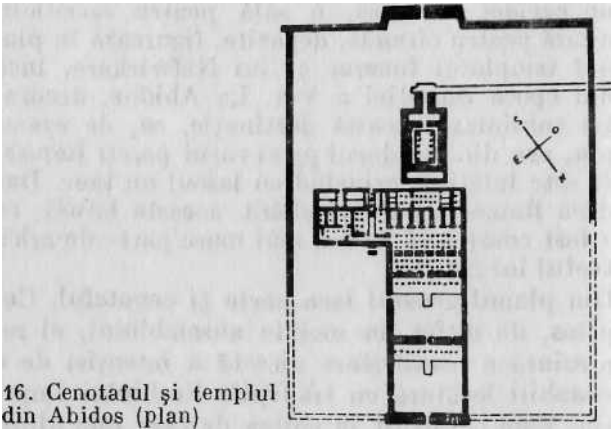
pereţii acoperiţi cu scene înfăţişînd jertfirea unor prizonieri, ce se îngustează pînă la un edificiu care dă în prima curte şi al cărui caracter militar s-a estompat, la sfîrşitul domniei lui Ramses III, sub scenele de harem cu care a fost atunci decorată partea interioară, în acest edificiu, imitînd citadelele asiatice înfăţişate în scenele de bătălie de pe pereţii templului, scenele de bătălie ele însele, înfăţişarea fortificată a marelui zid împrejmuitor, se accentuează o trăsătură pe care am mai observat-o în decoraţia Ramesseum-ului şi în cea, datorată lui Ramses III, ce acoperă zidul exterior al sălii hipostile din Karnak. Totuşi ea nu urmăreşte atît să evoce gloria militară a lui Ramses III cît, fără îndoială, să asigure faraonului, în viaţa de dincolo, ocrotirea pe care Amon a acordat-o campaniilor militare purtate de el în timpul vieţii. în orice caz, trăsătura aceasta conferă ansamblului, ajuns pînă la noi în liniile sale esenţiale şi cu un număr considerabil de detalii importante, un caracter cît se poate de original. Aspectul general destul de greoi, accentuat de intrarea de fortăreaţă, de zidurile scunde şi crenelate, de masa turtită a coloanelor, ne face să apreciem, prin contrast, simţul proporţiilor în domeniul construcţiei colosale vădit în Marele Templu al lui Amon din Karnak şi, mai mult încă, eleganţa şi totodată măreţia templului ridicat de Amenofis III la Luxor *(pl. 1)*.

CENOTAFELE. Una din cauzele care, la începutul Noului Imperiu, au dus la separarea mor- mîntului regal de templul funerar, a fost poate şi obiceiul ancestral dea înălţa, departe de mor- mîntul regal, la Abidos, loc presupus al mormîntului lui Osiris, un cenotaf cu înfăţişare de templu, ceea ce a putut contribui la adoptarea noului program funerar regal în regiunea Tebei. La Abidos, într-adevăr, există rămăşiţele, destul de ruinate şi dificil de interpretat, ale unui templu ale cărui prime temelii par a fi fost puse sub dinastia I-a şi care a fost apoi remaniat de nenumărate ori. S-au găsit aici urmele foarte vizibile ale dinastiilor a Il-a, a IV-a şi a Vl-a. Există, de asemeni, urme ale dinastiei a Xl-a (Mentuhotep I) şi ale dinastiei a XH-a (Sesos- tris I). Tutmosis III şi Amenofis III, urmaţi de Ramses III, îl vor mări, Ia rîndul lor. E regretabil că starea proastă în care se află nu ne îngăduie să surprindem, în unul şi acelaşi loc, evoluţia stilului egiptean, evoluţie în legătură cu care acest templu ne-ar fi putut aduce, desigur, una dintre cele mai importante mărturii.

CENOTAFUL LUI SETI I DIN ABIDOS. Ca şi Sesostris III, care îşi construise, destul de departe de aici, la sud, un cenotaf la care ducea o șosea pornind de la un templu aflat în vale, şi ca şi Ahmosis, ce îşi înălţase aici, în afară de o piramidă şi de un templu funerar, un cenotaf şi un templu în terase, Seti I va lăsa, într-un loc izolat al acestei regiuni venerabile, un monument a cărui originalitate arhitecturală şi a cărui decoraţie interioară, admirabil păstrată, merită o menţiune specială în istoria artei egiptene. Putem, în schimb, să pomenim doar în treacăt templul votiv al lui Ramses II —

situat la mică distanţă – , al cărui plan este clasic şi a cărui decoraţie în relief şi în culori, destul de bine păstrată, se limitează doar la partea inferioară a pereţilor, singura rămasă în picioare. Complexul votiv al lui Seti I, a cărui decoraţie a fost completată de Ramses II, cuprinde, în interiorul unui zid împrejmuitor dreptunghiular închis de un pilon, un templu în formă de echer şi, îndărătul acestuia, pe axa longitudinală, un cenotaf *(fig. 16)*.

TEMPLUL. Marea originalitate a acestui templu îl impresionează pe spectator aproape la modul fizic. Trecînd dincolo de două curţi şi de două săli hipostile, privirea acestuia se opreşte pe o faţadă ce acoperă întreaga întindere a monumentului, prevăzută cu şapte deschideri care dau în tot atîtea capele. Cele din centru sînt închinate lui Amon-Râ din Teba, cele din nord,



16. Cenotaful şi templul din Abidos (plan)

triadei abideniene Osiris, Isis şi Horus, cele din sud, lui Râ-Harakti din Heliopolis, lui Ptah din Memfis şi lui Seti I însuşi. Sanctuarul nu e totuşi alcătuit din acest şir de capele, de vreme ce una dintre ele, cea a lui Osiris, se deschide şi mai departe încă, la vest, spre partea dindărăt a tem- 57
plului, a cărei decoraţie în relief pictat, de o
mare frumuseţe, înfăţişează limpede felul cum este adorat Osiris – Seti I, şi va fi de acum înainte probabil considerată un fel de Sfînta Sfintelor.

Prezenţa acestor capele rupe deci cu planul templului funerar teban din timpul dinastiei a XVIII-a, asemănător cu cel al templului de cult divin. Dar, aşa cum s-a arătat recent, aceste capele reproduc pur şi simplu, alăturîndu-i lui Osiris pe ceilalţi doi membri ai triadei sale, Isis şi Horus, precum şi persoana faraonului, cele cinci capele ale templelor funerare regale din timpul Vechiului Imperiu şi, mai ales, ale templului lui Khefren. Acordîndu-i lui Amon- Râ din Teba locul central şi lui Osiris supremaţia de ordin funerar, Seti I reînnoadă astfel cu tradiţiile Vechiului Imperiu.

Această legătură se manifestă şi în mutarea camerelor anexe pe latura sudică. Aceeaşi aşezare în raport cu templul şi, în mod neobişnuit, un coridor de acces, o sală pentru sacrificii, o sală pentru ofrande, depozite, figurează în planul templului funerar al lui Neferirkare, încă din epoca dinastiei a V-a. La Abidos, decoraţia subliniază această destinaţie, ca, de exemplu, cea din coridorul pe ai cărui pereţi Ramses II este înfăţişat prinzînd cu lasoul un taur. Dar dacă Ramses II a

împodobit această latură, ea a fost construită în cea mai mare parte de arhitectul lui Seti I.
Din planul general face parte şi cenotaful. Cuprins, de altfel, în incinta ansamblului, el reprezintă o manifestare directă a intenţiei de a restabili legătura cu tradiţiile Vechiului Imperiu. Este construit în colina de care este alipit templul şi, prin chiar acest fapt, apare, aşa cum s-a spus, „ca un echivalent al mormîntului regal, sau al piramidei, din epoca Vechiului Imperiu", în timp ce templul însuşi, „înălţat lingă latura sa răsăriteană, este construit după modelul templului funerar regal din Vechiul Imperiu, care avea o poziţie asemănătoare."

Cenotaful este el însuşi compus, pornind din partea de nord-vest a zidului care împrejmuieşte monumentul, dintr-o sală lungă şi boltită, ai cărei pereţi în stuc sînt acoperiţi cu texte funerare, apoi, după un coridor în unghi drept, dintr-o mare sală – unde o platformă dreptunghiulară înconjurată cu apă figurează o insulă conform unei concepţii înrudite cu cea a creaţiei din timpul Vechiului Imperiu –, în sfîr- şit, din marea sală a sarcofagului cu plafonul în formă de V răsturnat, împodobită cu scene funerare şi de care este alipit templul.

Acest ansamblu prezintă astfel un dublu interes. Din punct de vedere arhitectural, el aplică un plan a cărui continuitate, pe şapte linii paralele, prelungindu-se cu începere de la prima sală hipostilă prin intervalele dintre coloane, ajunge la cele şapte capele, spre a se concentra apoi în sanctuarul osirian. Această concepţie arhitecturală se inspiră dintr-o foarte veche tradiţie, reluînd-o şi transformînd-o într-un plan care include concepţiile tebane. O dată mai mult, ideea religioasă a dăruit arhitecturii o formulă pe cît de fericită pe atît de originală.

RELIEFURILE. În afară de originalitatea planului, calitatea şi gradul de conservare a reliefurilor – pictate, în cea mai mare parte – care acoperă pereţii înalţi, întrec cu mult decoraţia tuturor templelor cunoscute pînă acum. Cele datorate lui Ramses II, care împodobesc părţile laterale ale curţilor, peretele apusean al celor două săli hipostile şi o mare parte din aripa răsăriteană, dintre care unele – ofranda

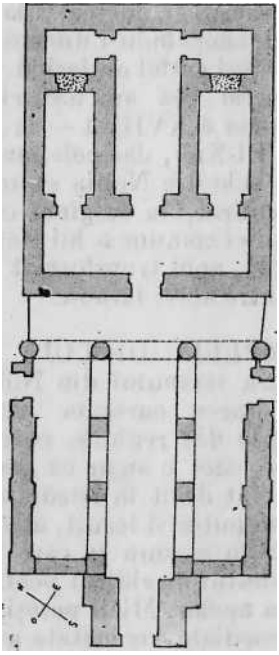
cu tămîie, ofranda adusă de Maât triadei osiriene, vînătoarea de tauri cu lasou 1 – sînt remarcabile, rămîn mult în urma măreţului ansamblu constituit de decoraţia ce i se datorează lui Seti I. Relieful, pus în valoare pe întreaga lui suprafaţă de culorile originale şi puţin numeroase, alese printre tentele intermediare: roşu aprins, albastru deschis, galben, abia se înalţă – în pan- 59 tă foarte dulce la contururi – din calcarul foar-

te fin şi admirabil şlefuit. El compune, in săli, şi mai ales deasupra intrării capelelor, mari tablouri amintind de destinaţia acestora, iar în nişele ce separă porţile capelelor, scene înfă- ţişîndu-l pe rege alături de un zeu sau de o zeiţă, care, departe de a părea supraadăugate, fac cu adevărat corp comun cu pereţii, ilustrînd astfel, mai bine decît oriunde, rolul exact al decoraţiei în monumentele religioase egiptene, şi constituind un ansamblu monumental unic prin armonia desăvîrşită a tonurilor şi a desenului.

TEMPLE SAU CAPELE SECUNDARE. Deşi e adevărat că singurul templu de cult divin cu drepturi depline din regiunea tebană este Marele Templu al lui Amon din Karnak, închinat zeului dinastic, Noul Imperiu înalţă totuşi în întreg Egiptul un mare număr de sanctuare care nu sînt temple de natură funerară.

Destinaţia exactă a unora dintre ele ne scapă încă într-o oarecare măsură. Se pare că e vorba fie de capele de rugăciune închinate unor zei secundari locali sau amintind, departe de oraşul sfînt, pe zeul suprem, fie de popasuri pentru procesiuni sau pentru pelerinaje, fie de sanctuare consacrate anumitor ceremonii. Oricum, interesul lor constă într-o arhitectură variată şi, desigur, adaptată, într-un fel uneori cu neputinţă de determinat, naturii cultului respectiv. Avem de-a face cînd cu planul clasic, adeseori redus, ca în cazul templului înălţat de Ameno- fis II şi continuat de Ramses II la El-Kab, cînd, cel puţin în partea anterioară, cu tipul peripter sau „cu deambulatoriu", ca, de asemeni la El- Kab, în cazul capelei înălţate de Tutmosis III, cînd cu săparea primului în munte, ca în cazul aşa-numitului Speos Artemidos, sanctuar închinat de către regina Hatchepsut zeiţei leoaice Pakhet.

Unul dintre ansamblurile arhitecturale cele mai importante din Nubia grupează aici aceste trei tipuri. 60
Primul nu este poate cel mai frecvent întîlnit şi majoritatea exemplarelor sînt în ruină. E totuşi cît se poate de bine reprezentat, mai ales prin rămăşiţele templului lui Tutankhamon din Faras şi prin templul construit pe ruinele unui templu peripter, din Amada *(fig. 17)*, închinat de Tutmosis III lui Amon şi lui Râ-Harakhit. Tipul peripter, de care trebuie să distingem, cînd ansamblul este mărginit nu de stîlpi ci de un zid continuu, tipul „cu deambulatoriu", apare, ca şi ultimul, sub Vechiul Imperiu. Prima formă derivă



Amada (plan)

din chioşcurile de lemn demontabile utilizate, fără îndoială, încă din perioada tinită, şi reluate în piatră, ca în cazul chioşcului lui Sesostris I, reconstruit în zilele noastre la Karnak *(fig. 37, Voi. I);* a doua formă este poate prezentă în cele două deambulatorii dinspre nord şi dinspre sud ale templului solar al lui Niuserre (dinastia
aV-a), ce se alăturau zidului împrejmuitor pînă la

înălţimea obeliscului şi care apar ca o prelungire a şoselei acoperite ce ducea de la templul din Vale la terasa superioară. Sub această dublă formă, acest element arhitectural, a cărui evoluţie poate fi astfel urmărită, pare a fi fost destinat desfăşurării unor procesiuni care precedau nemijlocit aşezarea simbolului divin pe un altar sau desfăşurării unor ceremonii ca aceea a sărbătorii *Sed*, comportînd anumite mişcări rituale ale suveranului. Sub Noul Imperiu, împrumută de la tipul clasic ultima parte a planului său, adică sanctuarul şi, adesea, sala hipostilă, şi se combină cu el, adoptîndu-i dimensiunile în lăţime, pentru a alcătui astfel un ieşind. Numeroase monumente de acest gen au fost ridicate – mai ales sub dinastia a XVIII-a – la Karnak, Esneh, Elefan- tin, El-Kab, dar cele mai dezvoltate erau, desigur, cele din Nubia şi, mai ales, cel din Buhen, înconjurat, la origine, cu coloane, în perioada domniei comune a lui Hatchepsut şi a lui Tutmosis III, apoi transformat şi redus la tipul clasic, de către acest faraon.

TEMPLELE DE CULT REGAL. E posibil ca natura terenului din Nubia să explice în parte înfăţişarea oarecum neobişnuită a celorlalte temple din regiune, care intră în a treia categorie, căci e sigur că pămîntul aici nu poate fi cultivat decît în imediata apropiere a fluviului.

El nu putea fi locuit, atît de zei cît şi de oameni, decît în măsura în care locul destinat locuinţei era destul de ridicat pentru a nu fi atins de creşterea apelor. Micii pereţi muntoşi aflaţi adeseori în imediata vecinătate a Nilului, şi care uneori chiar îl domină, nu constituiau, fără îndoială, un obstacol, dată fiind experienţa dobîndită, mai întîi pe scară mică, prin construirea mormintelor rupestre, încă de la sfîrşitul Vechiului Imperiu, şi a sanctuarelor mai multor temple funerare, sub Imperiul de Mijloc şi sub Noul Imperiu, apoi pe scară mai mare, atît prin construirea mormintelor rupestre în timpul Primei Perioade Inter- 62

mediare, Imperiului de Mijloc şi Noului Imperiu cît şi prin construirea anumitor capele sub dinastia a XVIII-a, în special a celor din Beni Hasan şi din Gebel Silsileh. Această concepţie se manifestă încă din timpul dinastiei a XVIII-a prin monumentele ridicate de Tutmosis III la Gebel Docha şi la Ellesiyeh şi prin cele ridicate de Horemheb la Abu-Oda. Primul s-a mulţumit să

construiască două încăperi dispuse în formă de T, partea din fund, cu nişe pentru statui, fiind constituită de extremitatea piciorului lui T. Horemheb pare a fi fost primul care a conceput – în micul templu rupestru din Abu-Oda – includerea unei săli hipostile, cioplind în piatră patru coloane în interiorul primei săli ce preceda sanctuarul. Dar numai o dată cu Ramses II apare ideea unor temple complete şi de mari dimensiuni, ce urmează a fi realizate de data aceasta în interiorul masei stîncoase.

Oare aceste dimensiuni să-i fi obligat pe arhitecţi să sape în colinele cele mai apropiate de fluviu? Evident că nu, de vreme ce suveranii din perioadele ptolemaică şi romană n-au dus lipsă, în Nubia, de suprafeţe plane pe care să-şi construiască marile temple. Trebuie căutată, aşadar, o altă explicaţie. Există una de ordin religios, care ar justifica, în cadrul acestei noi tehnici arhitecturale, recurgerea la marile dimensiuni şi care ar putea lumina o nouă etapă din evoluţia ideilor religioase, exprimată în asemenea măsură în arhitectură încît inaugurează o nouă categorie de temple, cele de cult regal. Un pelerinaj la monumentele din Nubia ne face să o percepem aproape la modul fizic, şi tocmai această apropriere, prin exterior, a obiectului intim, a fost, fără îndoială, urmărită de Ramses II.

Cînd urci către izvoarele Nilului nubian, constaţi, într-adevăr, că toate monumentele faraonice – locuitori solitari ai acestor maluri – pot fi împărţite în două categorii.

Unul dintre cele mai vechi, cel din Amada, ca şi alte cîteva din timpul dinastiei a XVIII-a 63 şi ca şi toate cele de dată recentă, din perioada ptolemaică şi romană, îşi profilează formele la suprafaţa solului, sub razele portocalii sau violete ale apusului de soare, asemeni unor uriaşe umbre chinezeşti. în cazul celorlalte – cel de la Abu-Oda, de la sfîrşitul dinastiei a XVIII-a, şi patru dintre cele care datează din timpul lui Ramses II –, poţi încă de la distanţă recunoaşte partea din faţă a templului (dromosurile, pilonii şi curtea), în timp ce restul templului pătrunde în munte.

Un singur ansamblu, datorat tot lui Ramses II, rămîne izolat: cel alcătuit din cele două temple din Abu-Simbel *(pl. 5)*. Din depărtare, nimic nu-ţi îngăduie să-i ghiceşti prezenţa. Cu cîteva sute de metri mai înainte, lanţul libic

îşi apropie colinele de malul fluviului. Acestea formează chiar un cot, ascunzînd privirii întregul zid stîncos, ce se încovoaie către sud, urmărindu-l.

Şi numai cînd vaporul ajunge în dreptul lui şi cînd privirea ţi se îndreaptă către apus, simţi una dintre impresiile cele mai puternice din întreaga ta existenţă, un adevărat şoc, a cărui violenţă e cu atît mai mare cu cît nimic nu te făcea să-l prevezi. în grosimea peretelui înclinat, tăiat vertical, se înalţă alături, în altorelief, patru coloşi înfăţişîndu-l pe rege pe tron, care domină din înălţimea lor suverană asaltul neîncetat al valurilor dătătoare de viaţă.

La cîteva zeci de metri mai la dreapta, într-o altă scobitură a zidului stîncos, se află şase statui în picioare, în altorelief, aşezate, ca în tot atîtea ferestre, în interiorul unor dreptunghiuri dispuse în înălţime şi tăiate în stîncă. Este Nefertari, Marea Soţie Regală, de două ori înfăţişată în chip de zeiţă Hator, între două statui în relief ale soţului său. Aceste două grupuri de figuri colosale, unul mai gigant decît celălalt, dar săpate în chiar masa stîncii, emanaţie a acesteia sau ivindu-se în pragul ei, departe de a i se suprapune, fac, evident, una cu ea.

Acesta era, desigur, însuşi scopul faraonului. Căci ceea ce am arătat nu reprezintă decît faţada. Intrarea marelui templu, spărtură verticală între 64

al doilea şi al treilea colos, se lărgeşte dintr-o dată, devenind o vastă sală subterană —■ unde se înşiruie un număr de stîlpi, de care se sprijină colosul regal înfăţişat în picioare – ce se prelungeşte pe 63 m (jumătate din lungimea catedralei Notre Dame) într-o sală hipostilă cu patru stîlpi şi cu un sanctuar, în fundul căruia se află, alături de cea a lui Ramses II, trei statui de zei. Micul templu se deschide între cele două grupuri de cîte trei statui în relief şi se adînceşte în stîncă sub forma unei săli cu două rînduri de stîlpi, îngustîndu-se într-un sanctuar în fundul căruia se înalţă o statuie a Vacii-Hator ocrotindu-l pe rege. Reliefuri cu o mişcare foarte însufleţită în marele templu, mai calmă, în micul templu, împodobesc pereţii: scene înfăţişînd bătălii şi victorii în primul, jertfe şi ceremonii de învestire în cel de al doilea.

în construcţiile din secolele trecute sau viitoare, piatra cioplită de om se transformă în unealta sa inteligentă. Aici însă natura brută, măruntaiele pămîntului sînt cele care participă direct la intenţiile omului. Muntele devine fiinţă

vie. Prin arhitectura sa specifică, ansamblul din Abu-Simbel reprezintă un caz aparte printre templele din Nubia. Tentativele de a salva ansamblul din Abu-Simbel nu permit, dat fiind insuficienţa sumelor adunate, să i se păstreze, din punct de vedere fizic, destinaţia – pe care tocmai vrem să o punem aici în valoare.

Dacă scopul faraonului era cel arătat de noi mai sus, ce l-a putut atunci aduce pe acesta la poalele colinelor nubiene, pentru a face din ele – şi mai ales din regiunea Abu-Simbel – expresia eternă şi elocventă a personalităţii sale?

Răspunsul trebuie căutat în străvechile mituri funerare ale vechilor egipteni, dintre care două jalonează, după cum s-a văzut, istoria Egiptului faraonic, şi pe care nu este inutil să le amintim aici.

Primul – solar – a inspirat, sub Vechiul Imperiu, construirea piramidelor. El afirmă căfa- **65** raonul, fiul lui Râ şi reprezentantul oamenilor pe lîngă zei, pentru a supravieţui în viaţa de dincolo împreună cu supuşii săi, se urcă după moarte în barca soarelui, care călătoreşte pe bolta cerească, unde străluceşte din nou în fiecare zi. Piramida sub care era îngropat, a cărei bază acoperea partea de nord a cîmpiei dinspre apus, îi slujea drept rampă de acces şi drept piedestal în vederea acestei întîlniri cu tatăl său. Originea tebană a faraonilor din timpul Imperiului de Mijloc şi Noului Imperiu sugera un alt simbol. Muntele din partea occidentală, spre deosebire de cel dinspre nord, se află în apropierea Nilului. El evoca, prin forma sa alungită, atitudinea unei vaci îngenuncheate, imagine naturală a zeiţei Hator. Soarele la apusul lui părea că o fecundează în fiecare seară. Sămînţa acestuia, pătrunzînd noaptea în măruntaiele muntelui, renăştea zilnic la răsărit, ca un taur care saltă şi ca un nou soare. Pentru a participa la această înviere zilnică, trebuia să fii înmormîntat în muntele dinspre apus. Aşa se explică prioritatea acordată Văii Regilor, Văii Nobililor şi micii văi a meşteşugarilor din Deir el-Medineh.

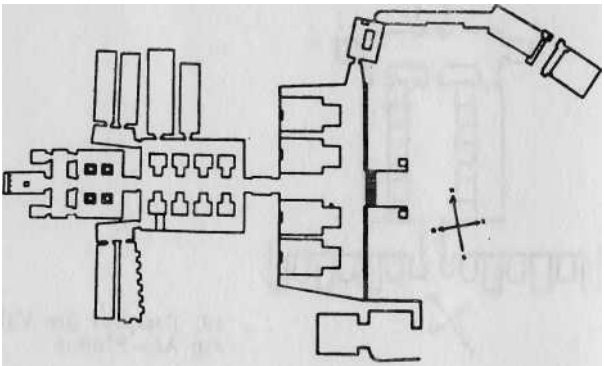
Sub Noul Imperiu, faraonul, a cărui putere începe să fie pusă în discuţie de către clasa sacerdotală şi de către clasa nobililor, a căror importanţă sporea, îşi revendică cu atît mai mult originea divină. De aceea, poruncind ca trupul lui să fie înmormîntat în Valea Regilor, îşi desparte mormîntul de templul funerar, al cărui sanctuar – ca la Deir el-

Bahari – pătrunde, de asemenea, în munte.
Ramses II dezvoltă, se pare, această concepţie pînă la forma ei logică şi deplină, mărturie străveche a efortului neîntrerupt al omului de ase depăşi pe sine.
La Teba se înalţă templul său funerar, Rames- seumul. În Nubia, unde soarele domneşte fără umbră, el pare a voi *să separe de orice idee funerară* simbolul legat de muntele de aici, pentru a-l transforma, înainte chiar de a fi murit, în însuşi principiul divinizării sale. Exprimarea acestuia este pregătită de celelalte temple ale sale din Nubia, 66
dar la Abu-Simbel ea este desăvîrşită. Aici muntele aproape se apleacă deasupra fluviului, peretele său înălţîndu-se perpendicular pe soarele care răsare deasupra crestei orientale. Temple chthoniene, aceste două monumente simbolizează drumul nocturn al sămînţei divine – cea din care se va naşte faraonul, fiu al soarelui – prin întregul perete stîncos şi pînă în cele mai adînci măruntaie ale pămîntului, înainte de a urca la suprafaţă şi de a se ivi din nou pe cer, la răsărit, în fiecare dimineaţă: ciclu perpetuu al divinizării regelui.
Pentru ca orice urmă de îndoială să fie înlăturată, micul templu este închinat zeiţei Hator, înfăţişată sub chipul lui Nefertari, soţia regală, al cărui rol devine, de asemenea, evident, iar statuia vacii Hator ocrotindu-l pe rege ocupă partea din fund – în timp ce, în sanctuarul marelui templu, Ramses II însuşi este aşezat alături de zeii primordiali Ptah, Amon-Râ şi Râ-Harakti, în aceeaşi atitudine şi, fapt nou, avînd aceleaşi proporţii ca şi ei.
Această temă a renaşterii perpetue, a reînnoirii neîncetate a divinităţii în comuniune cu ciclul soarelui, este cîntată dintr-un singur instrument: piatra, concepută ea însăşi ca o cutie sonoră: adîncurile stîncii. Dar înainte de realizarea capo-doperei atît de artistic expresivă din Abu-Simbel, variaţiunile – toate datorate lui Ramses II şi arhitecţilor săi – sînt numeroase şi în constant progres. Prima, cea din Beit el-Nali, este foarte simplă: o curte străjuită de doi pereţi gravaţi precedă speosul, care cuprinde sala hipostilă şi sanctuarul. Tema se amplifică la Gerf Husein, unde curtea, de data aceasta cu stîlpi şi precedată de un pilon, duce în speos, unde, înainte de sala hispostilă şi de sanctuar, se află o curte interioară cu stîlpi de care se sprijină coloşii – aşezaţi faţă în faţă – ce-l înfăţişează pe rege în picioare: Tema capătă o

nouă amploare la Uadi es-Sebua: două curţi exterioare, despărţite prin- tr-un pilon, închid un dromos, compus succesiv din sfincşi cu cap de rege şi din sfincşi cu cap de Şoim-Horus, în timp ce partea interioară, precedată de patru coloşi regali înfăţişaţi în picioare în faţa unui pilon, proiectează către vestibul şi către sanctuar două săli, a doua mai strimtă decît prima, aceasta avînd pe fiecare latură un şir de stîlpi asemănători între ei şi dublînd fiecare şir pe părţi cu stîlpi simpli. Deşi tema este reluată la Derr, ea se simplifică, modificînd în acelaşi timp direcţia unora dintre elemente: înspeos, sanctuarul nu mai este precedat decît de o sală cu stîlpi simpli, iar în partea exterioară curtea nu mai este precedată de nici un dromos; în schimb, în fundul acestei curţi, împodobită în lăţime cu două rîn- duri de stîlpi simpli, un ultim rînd de stîlpi, pe care se proiectează, în altorelief, colosul regal înfăţişat în picioare, priveşte către zidul de la intrare; coloşii în picioare alipiţi de stîlpi au executat deci, în acest templu, în raport cu templele precedente, o mişcare semicirculară, renun- ţînd la aşezarea în şir şi luînd Jocul statuilor colosale care, la Nadi es-Sebua, afirmau, la intrare, puterea regală. Ultima variaţiune, cea din Abu- Simbel, atinge desăvîrşirea, recapitulînd în acelaşi timp esenţialul: templul se află aproape în întregime în speos: două săli succesive, una prevăzută cu două rînduri de stîlpi cu coloşi aşezate faţă în faţă, a doua cu stîlpi simpli, duc la sanctuar; în exterior, o curte nu prea adîncă, mai curînd o terasă, cuprinde vestiţii coloşi ce-l înfăţişează pe rege stînd jos, proiectîndu-se în altorelief pe faţadă.

Putem admira proporţiile celorlalte temple rupestre ale lui Ramses II din Nubia şi putem fi interesaţi de reliefurile şi de coloşii care le împodobesc, dar, dintre toate, marele templu din Abu- Simbel este cel care ne satisface cel mai mult sentimentul artistic. Remarcabil aici nu este numai ritmul geometric moştenit – deşi inclus în originalitatea unui hemi-speos – de la templele construite sub dinastia a XVIII-a, ci şi faptul că avem de-a face cu o imensă catedrală subterană, a cărei faţadă are o înfăţişare divină şi totodată omenească, fie că, văzută din faţă,

> proclamă soarelui şi lumii întregi suveranitatea supraterestră a regelui, fie că, privită din profil, din perspectiva ce corespunde îndepărtării treptate a celor patru coloşi şi liniei prin care muntele se uneşte cţi fluviul, evocă în acelaşi timp Nordul

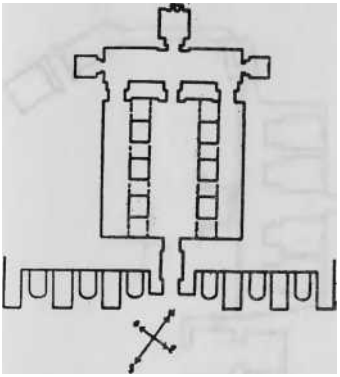


18. Templul de pe înălţime din Abu-Simbel

şi Sudul, trecutul şi viitorul, natura şi supranaturalul, într-o imensă viziune cosmică *(fig. 18)*. Şi totuşi, marilor acorduri ale acestei ultime va- riaţiuni ale temei le răspunde pe dată o melodie în semiton. Acest aspect colosal, care trezeşte în suflete ideea divinităţii, este temperat de prezenţa, aproape în faţă, pe o pantă lină, a micului templu din Abu-Simbel închinat zeiţei Hator, care este înfăţişată pe faţadă cu chipul reginei Nefertari, soţia preferată a regelui, alături de soţul ei. Este, în deplinătatea ei, ideea iubirii omeneşti, situată pe un plan mai înalt şi care asumă astfel, paralel cu divinizarea spiritului, forţele terestre ale inimii *(fig. 19)*.

Pentru a exprima întreaga bogăţie a acestei teme, ar trebui să-i punem în lumină toate detaliile. Ar trebui să amintim de stîlpii din curtea interioară a marelui templu, de coloşii, alipiţi de aceştia, ce oferă spre contemplare un chip transfigurat, purificînd calea regală ce duce la **69** cele patru statui divine aşezate în fundul sanc-

tuarului şi la altarul care le precedă, de reliefurile care împodobesc pereţii şi, mai ales, de cele înfăţişînd scene din bătălia de la Kadech: mode- leul este superficial, dar nimb nu egalează măreţia şi perfecţiunea atitudinii lui Ramses II ce



19. Templul din Vale din Abu-Simbel

trage cu arcul din carul său asupra fortăreţei duşmane sau calcă în picioare un libian întins la pămînt şi se apleacă înainte pentru a răsturna un alt duşman pe care-l ţine de braţ amenințîn- du-l cu arma sau care, aureolat de gloria calmă a victoriei, trece în carul său precedat de prizonieri. Aceste scene de război nu sînt numai memorialul unei victorii vremelnice asupra duşmanului moştenit din tată în fiu, ci victoria regelui-zeu asupra forţelor nevăzute din viaţa de dincolo, cucerirea păcii supreme de care el îngăduie să se bucure şi soţia lui „prea iubită", pe care reliefurile din micul templu o înfăţişează încununată de Isis şi de Hator, cele două zeiţe ale fecundităţii şi ale vieţii.

Astfel, la sfîrşitul Noului Imperiu, sub influenţa unor necesităţi politice dar şi ca un rezultat al teologiei legate de persoana faraonului, folosind, pentru a valorifica această temă, nu atît pietrele cioplite şi îmbinarea lor, apanaj al suprafeţelor plane din nord, ci mai curînd cutia sonoră pe care o constituie stînca însăşi, şi în acord cu tradiţiile Sudului, se afirmă, se pare, un templu de o inspi

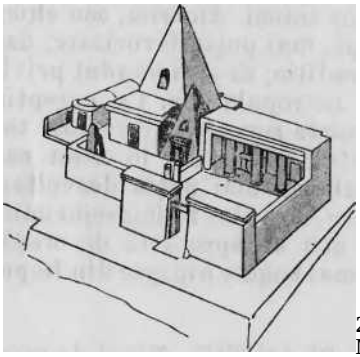
raţie nouă, *templul de cult regal*. Neîndoielnic, cel mai impresionant, şi depăşind cu mult în frumuseţe – pînă la a fi unic – pe cele născute din aceleaşi concepţii şi care i se află în preajmă, marele templu din Abu-Simbel ilustrează mai bine decît toate celelalte revendicarea supremă a faraonului – expresie a ambiţiei latente şi legitime care îl duce pe om către divinitate –, prin cei patru coloşi în altorelief de pe muntele de gresie, care se închide peste ei de fiecare parte, şi a cărui piatră netedă, uşor colorată, se împodobeşte în fiecare dimineaţă cu o strălucire roz, sub primele raze ale soarelui ce răsare chiar în faţă.

MORMINTELE PARTICULARE. Spre deosebire de mormintele regale, mormintele particulare formează în timpul Noului Imperiu un tot indivizibil. Nu există, de altfel, nici un motiv ca ele să impieteze asupra unei funcţiuni rezervate regelui, de care nu puteau decît beneficia prin aşezarea şi orientarea lor. Muntele teban nu le este interzis şi el este, evident, de departe cel mai căutat, fără ca totuşi Amarna, sau chiar alte regiuni din Egipt, mai puţin favorizate, dar unde se perpetua o tradiţie, să-şi fi pierdut privilegiul de a-şi avea necropola lor. Cu excepţia celui de la Abidos, unde suprastructura este tot o mastaba, mormîntul se reduce în acest caz la un cavou mai mult sau mai puţin dezvoltat, al cărui plan reproduce, mai ales în împrejurimile localităţii Amarna, atît de apropiată de oraşul regal, pe cel al celor mai bogate hipogee din Imperiul de Mijloc.

ÎN GENERAL, UN PLAN-TIP. Tipul de mor- mînt teban este mai specific.
El reia spre folosul nobililor, la Gurnah, sau, de asemenea, spre folosul meşteşugarilor din Deir el-Medineh, caracteristicile complexului funerar regal de sub dinastia a Xl-a, la care faraonii din timpul Noului Imperiu renunţaseră atît de repede. Acest împrumut nu se remarcă, fireşte, în cazul mormîntului însuşi, care, săpat în munte, se

conformează unor planuri mai mult sau mai puţin dezvoltate, recurgînd la o decoraţie murală mai mult sau mai puţin întinsă, în funcţie de situaţia socială a proprietarului. Planurile sînt relativ puţin variate, cu o predilecţie pentru planul cruciform cu sau fără stîlpi, uneori, ca în cazul mormîntului lui Ramses, cu un număr considerabil de coloane, dar, în general, avînd cel puţin o nişă în fund. Aceste elemente împrumutate complexului regal apar mai ales în suprastructură şi în părţile ei care înaintează. O curte înconjurată de un zid precedă faţada în care se află poarta, în general mărginită de două stele boltite, reprezentîndu-l pe mort rugîndu-se sau aşezat în faţa unei mese pentru jertfe; faţada era uneori decorată cu porţi false cu sculptură săpată, fiind rareori precedată de un portic.

Cîteva trăsături sînt mai specifice pentru localitatea Deir el-Medineh *(fig. 20):* curtea este adesea precedată de un pilon în miniatură; capela, bol



20. Mormînt din Deir el-Medineh (reconstituire)

tită, este construită sub o mică piramidă de cărămizi, încununată de un piramidion decorat, ca acelea de la sfîrşitul Imperiului de Mijloc; încăperile cavoului sînt uneori boltite, ultima fiind în general căptuşită cu cărămizi ascunse de aşa numita *muna,* la rîndul ei acoperită cu ipsos şi pictată.

ARHITECTURA ClVlLĂ. în râport cu epocile precedente, sîntem ceva mai informaţi asupra arhitecturii civile şi regale egiptene din timpul Noului Imperiu, deşi şi Imperiul de Mijloc â lăsat, după cum am văzut la Fayum, principalele elemente ale unui oraş în care s-au putut distinge şi analiza casele nobililor şi ale meşteşugarilor.

PALATELE REGALE. În afară de acel oraş al meşteşugarilor din Deir el-Medineh, marele aport al arhitecturii Noului Imperiu constă în numeroasele palate regale care s-au păstrat pînă astăzi. Ni s-a părut preferabil să nu separăm de templele funerare palatele legate de acestea, după cum nu ni se pare de dorit să separăm palatele de oraşele din care fac parte. Numele regilor ce şi-au stabilit aici reşedinţa provizorie sau obişnuită trebuie să ne îngăduie să restabilim ordinea cronologică şi, în consecinţă, evoluţia arhitecturală, în schimb, e dificil să apreciem comparativ rolul exact al unui oraş aşa-zis regal, Malkata, din regiunea funerară a Tebei, cu atît mai mult cu cît nimic nu s-a păstrat sau nu a fost descoperit din oraşele regale civile. Părerea adeseori exprimată conform căreia Amenofis III ar fi vrut astfel, cu mult înaintea fiului său, să se sustragă influenţei clerului lui Amon, nu poate – dat fiind distanţa mică ce desparte Malkata de Karnak – rezista unui examen mai serios. Monumente regale, la Deir el-Bassal, lîngă Koptos, la nord de Teba, mărginesc la nord şi la sud un sat de muncitori; aflăm aici înscrise numele unor regi, înce- pînd cu Ahmose şi terminînd cu Amenofis III, iar unul dintre ele, alcătuit dintr-o curte şi din apartamente cuprinse între ziduri groase, exteriőre şi interioare, este prevăzut, lucru foarte rar, cu o scară monumentală; dar înfăţişarea de fortăreaţă a acestor monumente ne interzice să vedem în ele o reşedinţă regală. Este posibil, deşi nu neapărat probabil, de vreme ce pînă acum nu se ştie nimic în această privinţă, că aceasta era situată la Karnak, între templu şi fluviu. Tre- 73 buie deci să ne mulţumim a trece în revistă, inde-

pemlcnt rle funcţia îor proprie, cele doua orââe regale care s-au păstrat pînă astăzi, Malkata şi Tell el-Amarna, înainte de a ne ocupa de oraşul de meşteşugari din Deir el-Medineh.

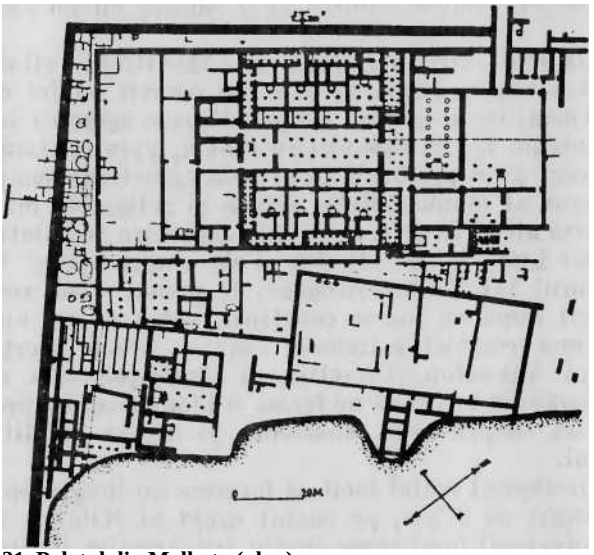
ORAŞUL REGAL MALKATA. Malkata este aşezat puţin

mai la sud de Medinet Habu. Era un adevărat oraş regal, cu mai multe palate sau edificii civile, un templu al lui Amon şi un cartier muncitoresc, toate aceste elemente fiind dispuse conform unor linii drepte sau încrucişate dar, spre deosebire de cele din oraşele Kahum şi Tell el-Amarna, ele erau răspîndite fără o ordine aparentă. Cu excepţia bazelor de coloane şi a cadrelor de porţi care sînt de piatră, sînt construite din elemente fragile: ziduri de cărămidă uscată, coloane şi şarpante de lemn. Grinzile, aşezate paralel şi menţinute de căpriori, erau acoperite cu trestie, peste care se întindeau rogojini, totul fiind acoperit cu un strat de noroi, în timp ce peste partea inferioară era aşternut un strat uşor de ipsos, care umplea colţurile sau era uniformizat cu ajutorul unui strat de noroi acoperit cu ipsos, realizîndu-se astfel, mai ales în cazul plafoanelor din încăperile destinate marilor ceremonii, suprafeţe întinse ce urmau a fi pictate. Picturile împodobeau mai ales palatul, desfă- şurînd scene pline de viaţă inspirate din natură, îmbinate cu elemente orientale, ca, de exemplu, grupuri regulate şi alternate de spirale conţinînd rozete şi încolăcindu-se în jurul unor capete de tauri. Prezenţa zeilor care veghează la naştere,

Bes sau Tueris, ne face să credem că acest oraş găzduia naşterea regelui, ceea ce ar putea explica trăsăturile lui specifice.

Palatul regal, care ocupă un mare dreptunghi *(fig. 21)*, cuprindea două părţi, una publică şi cealaltă particulară. În prima se intra pe o latură într-un mare hol orientat în direcţia vest- est, mărginit în partea din fund, la răsărit aşadar, de două încăperi alăturate. Aripile acestei săli sînt puţin mai retrase în raport cu întinderea totală a edificiului. Alte două holuri pentru

audienţe, fiecare conţinînd, ca şi primul, un tron cu baldachin, erau dispuse, unul, paralel cu primul pe aproape toată lungimea, cu un plafon susţinut de două rînduri de cîte şapte coloane, celălalt, perpendicular pe primul, dar la o anu-



21. Palatul din Malkata (plan)

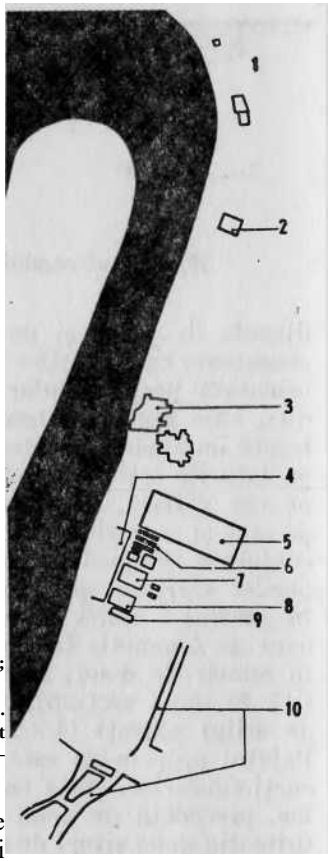
mită distanţă, şi învecinîndu-se la răsărit cu zidul exterior al palatului. Un coridor, pornind din colţul sud-estic al primului hol şi mergînd de-a lungul părţii din spate a celui de al doilea, lega partea publică de partea particulară. El ducea la o anticameră orientată în lăţime, cu două rînduri de cîte cinci coloane, mărginită ea însăşi de două galerii cu coloane, ale căror extremităţi se sprijineau de zidurile dinspre răsărit şi dinspre apus ale palatului. Anticamera dădea într-o sală lungă cu două rînduri a cîte opt coloane, ducînd, pe axă, la o sală a tronului, cu plafonul susţinut de patru coloane (2 X 2). Acest ansamblu axial comanda de fiecare latură haremul, alcătuit la răsărit şi la apus din patru apartamente (două încăperi în anfiladă, fiecare cu cîte două coloane, şi avînd la capăt două camere mici). Dincolo de holul axial, alcătuind partea din fund a edificiului, se întindeau, pe toată lăţimea acestuia, apartamentele regale, compuse dintr-o sală de baie, o cameră pentru păstrat îmbrăcămintea şi o cameră cu un pat.

ORAŞUL REGAL TELL EL-AMARNA. Tell el- Amarna ar putea fi oarecum socotit un fel de Versailles al istoriei

Egiptului, prin aşezarea lui într-un loc cu desăvîrşire pustiu, prin existenţa unui plan prealabil ca şi prin caracterul somptuos al monumentelor regale şi religioase înălţate aici *(fig. 22)*. Dar, spre deosebire de palatul lui Ludovic al XlV-lea şi de oraşul înălţat în jurul lui, Tell el-Amarna, la numai vreo zece ani după ce fusese construit, urma să fie victima reacţiei religioase care a urmat morţii lui Akhnaton. Temeliile şi rămăşiţele sale ne îngăduie totuşi să ne facem o idee destul de precisă despre acest ansamblu şi despre detaliile lui.

Desfăşurat astfel încît să formeze un lung dreptunghi de 9 km, pe malul drept al Nilului, în interiorul unui mare spaţiu semicircular limitat de curba munţilor arabici care, la nord şi la sud, aproape se pierd în fluviu, oraşul lasă în această jumătate de cerc, la nord, o mică cetate, mai jos, un pavilion cu grajduri numit Palatul dinspre Nord şi, mai jos încă, un cartier de locuinţe, iar la răsărit satul de meşteşugari constructori ai mormintelor regale dintr-o vale care despică muntele şi ai mormintelor nobililor, aflate mai la nord şi mai la sud. El însuşi cuprinde, în partea de nord a dreptunghiului, templul, la care ne-am mai referit, şi clădirile regale şi oficiale, iar în partea de sud locuinţele. Primele sînt, în general, aliniate sau aşezate – cu încăperi perfect simetrice unele în raport cu celelalte – conform unor linii drepte sau transversale, ceea ce presupune, spre deosebire de Malkata, un plan de ansamblu riguros 7$

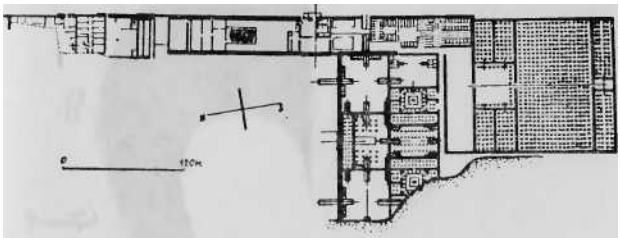
conceput, exemplu ce va fi urmat şi in cazul palatelor şi depozitelor din templele funerare construite sub dinastia a XlX-a. între marele templu care ocupă extremitatea nordică a dreptunghiului şi
un alt templu, mult mai mic,



22. Oraşul din Amarna (plan)
1. Marea poartă – Palatul lui Nefertiti; 2. Palatul Nord; 3. El-Tell; 4. Mare palat oficial; 5. Mare templu; 6. Magazine; 7. Palat privat; 8. Mic templu; 9. Magazine – Locuinţele preoţilor; 10. Oraşul.

aşezat mai jos şi paralel, se inşiruie, lingă fluviu, mari depozite şi palatele regale, iar de cealaltă parte, depozite, arhivele şi, spre est, clădirile poliţiei; în partea de sud a dreptunghiului se află un cartier dispus în jurul a trei artere, cu locuitori aparţinînd, fără distincţie, tuturor cate-. 77 goriilor sociale.

Palatul *(fig. 23)* cuprinde lîngă fluviu, în partea răsăriteană a unei curţi mari, partea simetrică dinspre apus nemaiexistînd astăzi, haremul, precedat de o grădină şi urmat de depozite, iar la sud de această curte, palatul propriu-zis;



23. Palatul regelui din Tell el-Amarna

dincolo de palat şi de depozite se află sălile consacrate ceremoniilor încoronării şi, în sfîrşit, orientată perpendicular pe acest grup de clădiri, casa regelui. Ansamblul era fără îndoială foarte impunător. Curtea centrală era mărginită pe laturile estică şi sudică şi, fără îndoială, şi pe cea vestică, de statui colosale înfăţişîndu-i pe rege şi pe regină. Curţile şi grădinile erau înconjurate de portice. Acoperişul tuturor încăperilor mari se sprijinea pe şiruri de coloane, în general – după modelul oferit pentru prima oară de Amenofis III la Karnak şi la Luxor – în număr de două; sala încoronării era împărţită în două secţiuni, fiecare grupînd cîte 56 de stîlpi pătraţi (4x14).

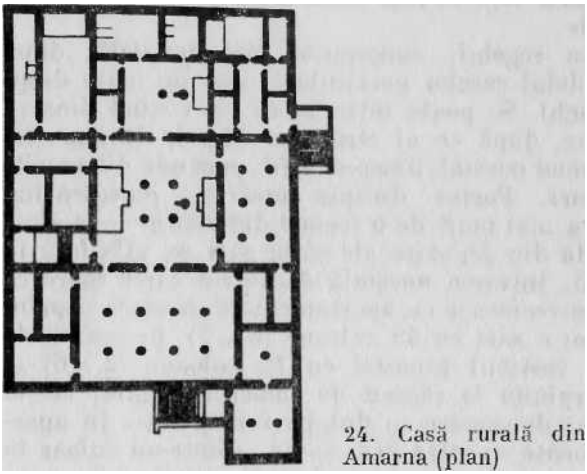
Palatul propriu-zis este alcătuit din săli şi din curţi simetrice. Două curţi mărginesc sala stelelor, precedată de două portice alăturate, alcătuite din două şiruri de coloane aflate între două rînduri de stîlpi. Dincolo de această sală se întinde marea galerie, cu plafonul sprijinit pe patru rînduri de cîte douăsprezece coloane, care dă într-un culoar în unghi drept, ce duce în sala încoronării. Această galerie este mărginită, de fiecare parte şi succesiv, de o galerie paralelă cu un dublu şir de cîţe douăsprezece coloane.

de o sală pătrată – posedînd o platformă pentru o statuie sau pentru un altar, înconjurată de un deambulatoriu şi de un portic – care se prelungeşte la nord şi la sud prin două mici săli hipostile alăturate, în sfîrşit, de o curte unde se află faţă în faţă două mici construcţii hipostile.

Casa regelui, concepută, fără îndoială, după modelul caselor

particulare, este un mare dreptunghi. Se poate intra în ea fie venind dinspre apus, după ce ai străbătut Marele Harem, fie în mod normal, dinspre nord, prin una din marile laturi. Partea dinspre răsărit – reprezentînd ceva mai mult de o treime din clădire – e alcătuită din depozite ale căror săli se află faţă în faţă. Intrarea normală dă într-o curte mare ce se învecinează cu apartamentele. Acestea cuprindeau o sală cu 42 coloane (6x7), precedată de un vestibul hipostil cu 12 coloane (2 x 6) şi mărginită la răsărit de camerele regale, iar la apus de camere cu dulapuri în pereţi. în apartamente se intra prin spate, printr-un culoar în formă de L, care, pornind din curtea cea mare şi străbătînd apartamentele servitorilor, ajungea, îndărătul apartamentelor regale, la două curţi, dintre care una cu grădină.

CASELE DIN ORAŞUL LUI AKI1NATON. Partea din oraş locuită de citadini amestecă fără nici o ordine, şi deci fără un plan dinainte conceput, dincolo de cele trei artere unite prin străduţe şi în interiorul lor, case aparţinînd tuturor categoriilor sociale. Dispoziţia încăperilor acestor case este pretutindeni tripartită şi se aseamănă într-o oarecare măsură cu cea întîl- nită la Kahun, complicîndu-se numai în funcţie de importanţa proprietarului. Cele mai umile cuprind o anticameră, o sală de primire cu una sau două coloane şi un ansamblu de două încăperi compus dintr-o cameră de dormit şi dintr-o bucătărie, la terasă ajungindu-se pe o scară, în casele cele mai bogate, această locuinţă tip, care devine secţiune centrală, este mărginită pe o latură de o altă cameră de primire, mai mare, precedată sau urmată de cîteva încăperi, iar pe cealaltă latură de apartamente, unul dintre acestea putînd fi cel care ocupă ultima secţiune a locuinţei tip. Intrarea casei se află într-un



24. Casă rurală din Amarna (plan)

colţ şi este protejată de un acoperiş sprijinit pe coloane. Respectînd planul tradiţional, vila din Amarna l-a simplificat aşadar, suprimînd coridoarele *(fig. 24)*.

SATUL DE MEŞTEŞUGARI DIN TELL EL- AMARNA. Satul de meşteşugari folosiţi la construirea necropolei, ale căror case respectă planul tripartit simplu, este, spre deosebire de oraş, conceput conform unui plan de o perfectă regularitate, în interiorul unui zid care alcătuieşte un pătrat cu latura de 70 m. De fiecare parte a celor cinci străzi ce împart pătratul în şapte părţi egale, se înalţă casele, unite prin ziduri comune longitudinale. O trecere, la nord, desparte trei secţiuni centrale de zidul împrejmuitor, o piaţă lungă, situată la sud, făcînd acelaşi lucru în ceea ce priveşte cele patru secţiuni centrale. O casă cu nouă încăperi, aşezată în colţul dinspre sud-est? era, fără îndoială, locuită (le căpetenia meşteşugarilor. Faptul că nu există nici o modificare faţă de planul primitiv ne lasă să presupunem că e vorba de o aşezare cu un caracter oarecum provizoriu, pe care anumite indicii au pus-o în raport cu istoria meşteşugarilor din Deir el-Medineh, aduşi probabil temporar la Tell el-Amarna pentru a îndeplini aici rolul pe care îl aveau la Teba.

Akhnaton a inovat în ceea ce priveşte alegerea materialului folosit la construirea palatului. Se ştie că, fabricată fiind dintr-un amestec de noroi şi de paie, cărămida uscată forma un conglomerat suficient de rezistent pentru a asigura soli-

ditatea edificiilor care nu trebuiau să supravieţuiască proprietarilor. După cum am văzut la Malkata, piatra nu era folosită decît pentru cadrul porţilor, praguri şi baza coloanelor. Ea trebuia păstrată pentru „monumentele veşnice", temple şi morminte. Akhnaton nu a ezitat să o folosească pe scară largă în construirea palatului său. Nu putem vorbi aici de un progres în ceea ce priveşte arta arhitecturii, căci este evident că tehnicile de construcţie erau destul de avansate – după cum s-a văzut în cazul templelor – pentru a da capodopere asemănătoare în domeniul construcţiilor civile. Această întrebuinţare exprimă, fără îndoială, o intenţie religioasă, trupul pămînţese al regelui şi tot ceea ce era menit să-l ocrotească fiind considerat de către acesta la fel de sacru ca tot ceea ce putea să-i asigure viaţa veşnică.

SATUL MEŞTEŞUGARILOR DIN DEIR EL- MEDINEH. O trăsătură comună tuturor satelor de lucrători, ca şi în cazul oraşului din Amar- na, şi spre deosebire de aglomerările obişnuite de locuinţe, ivite, fără îndoială, la întîmplare, este aceea că ele reflectă preocuparea pentru un urbanism dacă nu totdeauna artistic sau religios, cel puţin totdeauna funcţional. Aceste sate de lucrători, existente într-o formă embrionară la Gizeh sub Vechiul Imperiu, sînt pe deplin constituite sub Imperiul de Mijloc, aşa cum se constată la Kahun; sub Noul Imperiu, chiar reduse la expresia lor cea mai simplă, ca satele din vecinătatea minelor de aur de la Uadi- Hammamat, sau perfect aliniate şi vădind un anume lux al construcţiei, ca satul de lingă necropola din Amarna, ele vor urma un plan ce poate fi calificat drept desăvîrşit.
Cel mai bun exemplu îl constituie satul din Deir el-Medineh *(fig. 25),* de lîngă necropola din Teba. Pe lîngă motivele mai sus arătate, la păstrarea, cel puţin a structurilor inferioare, a contribuit şi aşezarea lui în fundul plat al unei văi de mică întindere şi aproape închisă la ambele capete. Liniile sale nu sînt tot atît de riguroase ca la Tell el-Amarna. Se manifestă o anumită supleţe, explicabilă prin faptul că, început sub dinastia a XVIII-a, acest sat a suferit sub dinastiile a XlX-a şi a XX-a două prelungiri succesive. E un mare dreptunghi, ale cărui margini, materializate printr-un zid împrejmuitor, nu sînt nici măcar uniforme, în timp ce strada centrală – aşezată la două treimi din lăţime şi care, pentru a se prelungi în ansamblul construit de dinastia a XX-

a, cotește în

25. Sat din Deir el-Medineh (plan)

unghi drept – ca şi cele două străduţe laterale, nu sînt, în nici un punct al lor, rectilinii. De ambele părţi ale acestei străzi se înşiruie, alăturate, casele, adesea două, una în prelungirea celeilalte, în partea cea mai largă. Observăm aici diviziunea tripartită clasică; în fund, bucătăria cu o magazie şi adesea cu o pivniţă; în

faţă, cameră de primire, cu O coloană, conţine o construcţie din cărămidă semăn înd cu un pat şi înconjurată de picturi înfăţişînd-o pe Bes, caracteristici care ne fac să ne gîndim, ca şi în cazul încăperilor din fundul palatului din Malka- ta, la o încăpere destinată naşterilor; între acestea două se află încăperea în care familia îşi petrece în mod obşinuit ziua, cu plafonul susţinut de o coloană de lemn cu bază de piatră şi prevăzută, ca şi la Tell el-Amarna, cu o nişă, de data aceasta închinată zeilor protectori ai casei. în sat chiar, o construcţie de mari dimensiuni, cu o sală mare şi înaltă împodobită cu scene de jertfă, este, fără nici o îndoială, o capelă votivă. Mormintele meşteşugarilor, aflate pe povîrnişul colinei din apropiere, care domină satul în partea dinspre apus, prezenţa, la ieşirea dinspre nord, a unui templu ptolemaic astăzi restaurat, ridicat pe temeliile unor temple succesive dintre care cel mai vechi a fost construit sub dinastia a XVIII-a, nenumăratele obiecte casnice sau de artizanat găsite în case, ca şi statuile, reliefurile şi picturile din morminte sau papirusurile şi aşa-numitele *ostraca* (constituind analele oficiale sau particulare ale locuitorilor) fac ca prin acest ansamblu să se manifeste viaţa completă a unui mic oraş, cu un mediu social foarte determinat, exemplu unic în raport cu tot ce a supravieţuit din Vechiul Egipt.

CONCLUZII. Arhitectura – mai ales cea de cult divin şi cea a riturilor funerare, ultima, favorizată, poate, de separarea templului de mor- mînt, dar şi cea de cult regal – se manifestă sub Noul Imperiu printr-un foarte mare număr de monumente avînd o strălucire cunoscută numai de cele mai de seamă epoci din istoria artei. Printre acestea, ea este, fără îndoială, prima în ordine cronologică şi una dintre cele mai prestigioase, constituind totodată apogeul istoriei artei egiptene. Pregătită atît prin măreţele realizări anterioare cît şi prin elaborarea şi 83 extinderea construcţiei din piatră, ea ne oferă
elementele câre să ne îngăduie să-i urmărim evoluţia ascendentă. Epoca aceasta poartă totuşi în sine, lăsîndu-le să se întrevadă în ultimele ei manifestări, fisurile de ordin religios care anunţă – în ciuda unei ultime şi scurte renaşteri în perioada ptolemaică – decadenţa şi sfîr- şitul.

DECORAŢIA

Epocă de expansiune imperialistă, Noul Imperiu este şi o epocă de bogăţie şi de lux. El se manifestă astfel mai ales în ceea ce priveşte ornamentaţia exterioară şi interioară a edificiilor: reliefuri, picturi, statui, mobilier, bijuterii. Toată această bogăţie ar fi putut duce, mai ales sub influenţa ţărilor cucerite în Asia, la supraîncărcare şi la imitaţie de prost gust. Deşi nu le-a putut evita cu totul, acestea se manifestă foarte rar şi nu depăşesc niciodată o anumită limită. Urmărind, în esenţă, în detrimentul simplei asemănări, idealizarea trupului şi a feţei, fără a voi totuşi să renunţe la individualizare. Noul Imperiu nu reţine din arta Imperiului de Mijloc decît eleganţa formelor – calităţi a căror sinteză se afirmă prin victoria bunului gust, dînd operelor din această mare perioadă artistică un farmec şi o putere de seducţie încă neegalate. Studierea frumuseţii plastice a formelor alungite, unitatea decoraţiei mergînd pînă la renunţarea la altorelief şi la culorile prea contrastante, utilizarea, dusă pînă la ultimele consecinţe, a reliefului superficial şi a nuanţelor pale – iată tot atîtea linii directoare dar suple care vor favoriza înflorirea unor noi capodopere. O anumită facilitate însă, generată de condiţiile prea favorabile şi, sub anumiţi regi, de slăbirea coeziunii interne, va duce fie la academism, fie la producţia în serie, preludii ale decadenţei.

Relieful

Relieful superficial, a cărui prezenţă este caracteristică pentru Noul Imperiu, poate fi realizat şi pe un suport stîncos de calitate proastă, egalizat cu ipsos, ca la Teii el-Amârnâ. Dar mat6" rialele de predilecţie sînt granitul şi calcarul fin, care oferă îndemînării tehnice şi bunului gust cele mai mari posibilităţi. Astfel, limitele impuse de principiul unităţii nu interzic evoluţia şi chiar progresul; dimpotrivă, prin exploatarea la maximum a reliefului foarte superficial îngăduit sculptorului, ele au generat, după cum se va vedea, cele mai de seamă capodopere cu care se mîndreşte această artă. Acoperindu-le cu culori, artiştii vor şti uneori să se folosească, în surdină parcă, de petele de culoare sau de linii, pentru a adăuga detalii în *trompe Vceil* sau, mai mult chiar, pentru a accentua anumite contraste cu mijloacele de expresie cele mai sobre.

ÎNCEPUTURILE: FORME ELEGANTE DAR STÎNGACE ŞI PERSONAJE ŞTERSE. Monumentele sînt, la începutul dinastiei a XVIII-a, prea puţin numeroase pentru a ne permite să subliniem tranziţia dintre stilul celei de a Doua Perioade Intermediare şi stilul Noului Imperiu. Caracteristicile principale ale acestuia sînt prezente la Deir el-Bahari. Accentul e pus aici pe marile ansambluri: scene înfăţişînd procesiuni şi scene narative cu personaje juxtapuse *(pl.35),* despărţiţi doar printr-un mic interval şi ale căror mişcări sînt într-atît de rigide încît par a fi surprinse de un fotograf. Dar trupurile sînt alungite, zvelte, caracterizate printr-un foarte uşor modeleu şi printr-un anumit realism al atitudinii care evocă arta dinastiei a V-a, după cum şi textele lui Hatchepsut reluau anumiţi termeni şi anumite expresii folosite sub aceeaşi dinastie. Femeile sînt îmbrăcate cu rochia lungă cu bretele, care subliniază alungirea formelor, dar în asemenea fel totuşi încît se mărgineşte – în marea scenă de teogamie – să lase abia să se ghicească sarcina reginei Ahmes, care o poartă în pîntece pe Hatchepsut. în acest relief, eleganţa liniilor, în ciuda situaţiei speciale în care se află regina, ca şi profilul fin cu nasul 85 uşor arcuit, introduc un nou stil. Nu lipseşte
un anume realism, dar el rămîne discret, predominantă fiind tinereţea vibrantă a formelor. Uneori acesta se accentuează pînă la a exprima urîţenia, dar numai pentru a înfăţişa străini,

fie mercenari, ca acei soldaţi negri, fie, mai ales, pe vestita regină calipigă din Punt, cu cărnurile revărsate, contrastînd, în intenţia sculptorului, cu fizicul rasat al egiptenilor (s-a păstrat chiar şi o schiţă pe ostracon a acesteia – *fig-26)*. Chipul lui Hatchepsut a fost aproape peste tot lovit cu ciocanul de către succesorul acestei regine, dar el ne apare încă în toată gingăşia lui, fără modeleu pronunţat totuşi, doar uşor subliniat prin culoare, în capela lui Hator din Deir el-Bahari, sau, în relief scobit, la picioarele lui Amon, pe obeliscul răsturnat din Karnak. Stilul este sensibil acelaşi, sub domnia lui Tut- mosis III, la Deir el-Bahari pe stîlpii celui de al doilea portic nordic, de exemplu, sau la Karnak, unde faraonul este înfăţişat pe pilonul său, lovind străini, şi într-un caz, şi în celălalt, în relief scobit. Observăm aceeaşi noblețe a atitudinilor, accentuată de zvelteţea formelor, aceeaşi

26. Regină din Punt (pe un ostracon)

simplitate a liniilor, aceeaşi sobrietate a mişcărilor şi a modeleului şi, în anumite morminte contemporane concepute într-un stil mai familiar, ca mormîntul lui Amenemhat (nr. 53), gruparea, încă destul de stîngace, a personajelor din scenele narative, asemeni celei întîlnite şi la Deir el-Bahari, sub Hatchepsut. Iar cînd

mişcarea este indicată – în scenele de vînătoare, de exemplu—, ea este parcă înţepenită.

ELEGANŢĂ SUVERANĂ SUB DOMNIA LUI AMENOFÎS III. Acest hieratism moştenit contribuie, fără îndoială, la a produce acea impresie de noblețe pe care ne-o lasă reliefurile din timpul domniei lui Amenofis III.

împreună cu alte cîteva trăsături – printre care şi reprezentarea, în demi-tente, a unor lungi văluri transparente şi plisate de muselină, favorabile degradeului –, el face din cele cîteva ansambluri rămase din această epocă adevărate culmi artistice, care par a nu fi fost depăşite şi nici chiar egalate. Cele trei morminte, al lui Khaem-Khet (nr. 57), al lui Ramose (nr. 55) şi al lui Kheruef (nr. 192), ca şi reliefurile ce o înfăţişează pe regina Tii, de la Berlin, şi pe Amen-Mes şi pe Taka, de la Luvru, sînt pe bună dreptate celebre. Mişcarea nu lipseşte, ca în scena de seceriş din mormîntul lui Khaem-Khet, sau în procesiunea prinţeselor din mormîntul lui Khermef *(pl. 4)* , şi nici varietatea, ca în atitudinea celor doi cai înhămaţi la un car *(pi. 6),* dintre care unul îşi pleacă pînă la pămînt capul, din scena reprezentată în mormîntul lui Khaem-Khet. Dar e o mişcare de o încetineală calculată şi parcă ritmată, pusă în valoare de succesiunea grupurilor de cîte două personaje, cu o cadenţă mai discontinuă în mormîntul lui Khaem-Khet, mai regulată în scena liturgică din mormîntul lui Kheruef, mişcare pe care nu o întrerupe nici o pată de culoare, urmînd îndeaproape gesturile bine orînduite ale personajelor şi parcă deplasîndu-le cu o încetineală sacră printr-un alt element, mai subtil decît aerul pămîntean, încetineală care se imobilizează în prezenţa intensă a reliefurilor lui Ramose, cele mai desăvîrşite poate din acest ansamblu. Toate, prin caracterul net şi totodată graţios al liniei – care este însăşi limita exterioară la care se opresc formele juvenile, calcarul albăstrui fiind rareori ascuns sub culoare – exprimă 87 aceeaşi puritate. Totuşi o anumită stîngăcie

poate fi observată în felul cum sînt tratate braţele şi pieptul prinţeselor, în scena din mormîntul lui Khermef, în statura cam scundă a unor personaje şi a unor animale reprezentate în mormîntul lui Khaem-khet, şi într-un caz, şi în celălalt, modeleul fiind oarecum timid şi nu foarte caracteristic. în schimb, reliefurile din mormîntul lui Ramose sînt fără de cusur: linia este de o siguranţă suverană, creînd portrete de o măreţie surîzătoare şi liniştită *(pi. 6),* într-o armonie a contrastelor: feţe fine încadrate de valuri luxuriante de păr, redate însă pînă în cel mai mic detaliu al ondulaţiilor sau al buclelor de o regularitate stilizată, ochiul şi sprinceana pictate în negru – singurele pete de culoare, dar cît de sobre, pe fondul deschis al pietrei –, adîncitura mai accentuată sub nas sau sub buza inferioară, pînă îndărătul profilului în relief la

fel de superficial ca şi restul trupului, al cărui contur este, dimpotrivă, abia incizat, în timp ce, datorită acestei puneri în valoare a capului şi subtilelor diferenţe de plan realizate aici, privirea noastră se aşază în cele din urmă liniştită pe chipul ideal pe care are fericirea să-l contemple.
în chiar mormîntul lui Ramose se operează tranziţia către o nouă perioadă, cea dominată de personalitatea lui Akhnaton, pe care l-am mai numit aici şi Amenofis. Subiectele, din cauza deformării imprimate credinţelor religioase, diferă destul de mult, dar schimbarea se vădeşte pînă şi în atitudini: curba uşoară a liniilor, care dădea atîta graţie contururilor, lasă locul unor curbe accentuate şi anodine, ce pot fi de exemplu observate în reverenţele curtenilor sau în proporţiile anormale ale membrelor regelui sau reginei.

REALISM EXAGERAT ÎN PERIOADA ATO- NIANĂ. Fizicul degenerat al regelui, şi faptul că el e conştient de acest lucru, se află, fără îndoială, măcar în parte, la originea concepţiilor sale mistice, care au avut o influenţă asupra artei însăşi. Decît să idealizeze un corp deformat de

care îi era ruşine, el a divinizat – ducînd pînă la capăt conştiinţa şi posibilităţile rolului său de fiu al zeilor – această deformare, găsindu-i o justificare religioasă, şi, prin chiar acest fapt, artistică, printr-un naturalism absolut, care nu exclude nimic din ceea ce este luminat de soare, îşi despoaie modelul de veşminte, ajungînd la un nudism agresiv şi împingînd chiar distorsiunea pînă la hidoşenie, cu un fel de frenezie disperată. Acest „realism de coşmar", pe care îl vom găsi şi în arta statuilor, este dominant mai ales în „reliefurile scobite" din mormintele civile din Tell el-Amarna, şi, în special, în cele atît de bine cunoscute din scena de intimitate regală din palat, sau din scena înfăţişînd împărţirea răsplăţilor în balcon. El este chiar accentuat printr-un procedeu original şi care mai tîrziu nu va mai fi întrebuinţat decît în cazul obiectelor minore din pastă de sticlă, constînd din incrustar ea în partea scobită, în prealabil desenată şi golită, a unor detalii importante, ca, de exemplu, capul şi coroana, sculptate cu artă într-o materie adesea mai preţioasă decît restul corpului, şi care, ieşite din alveolă, apar ca o adevărată rond-bosă. în schimb, sînt adăugate detalii ce constituie un progres în ceea ce priveşte observaţia şi redarea fidelă, şi care sînt semnul – prin chiar caracterul lor exagerat – căutării unei expresii artistice: subţirimea accentuată a degetelor, în general;

conturul desăvîrşit al unor gambe, de pe un fragment din stela de la Luvru *(pL 12),* al braţelor, în scena împărţirii răsplăţilor din mormîntul lui Ai, înfăţişarea detaliată a degetelor de la picioare, ascunse pînă atunci de degetul cel mare. Modeleul trupului – vizibil la tendoanele gîtului, în aceeaşi scenă a împărţirii răsplăţilor, dar pe care în general fotografiile nu reuşesc să-l redea – este realist pînă la urîţenie prin reproducerea inegalităţilor infinitezimale ale cărnii. Şi totuşi, acest realism care, prin contrast cu capodoperele din perioada precedentă, obţinute prin aceleaşi procedee, dar cu 89 pretenţii de stilizare, poate părea vulgar, respingător şi monstruos, rămîne orientat în sensul adevărului şi, într-o oarecare măsură, al eleganţei şi, comparat cu deformările nefireşti din epoca ptolemaică, fidel echilibrului egiptean.

LIBERTATE MOŞTENITĂ DIN PERIOADA AMARNIANĂ. În ciuda exagerărilor sale, fidelitatea faţă de natură a stilului amarnian asigură astfel, în raport cu vechea tradiţie, continuitatea perioadelor care vor urma. Reacţia amoniană însăşi nu contestă, cu excepţia naturalismului şi a căutării urîtului în sine, sporul de realism dobîndit la Tell el-Amarna. Deşi se constată o întoarcere la relieful superficial din vremea lui Amenofis III şi pînă şi vechiul farmec îşi recapătă drepturile pe capacul încrustat ce-l înfăţişează pe Tutankhamon împreună cu foarte tînăra lui soţie, sau în reprezentarea zeiţelor *(pl. 19)* care împodobesc colţurile sarcofagului său din Teba, sau pe cele ale sipetului său cu canope de alabastru de la muzeul din Cairo, viaţa şi mişcarea sînt, în schimb, facilitate de o mai mare libertate în dispunerea registrelor şi în gruparea personajelor. Caracteristice sînt în această privinţă scenele înfăţişînd sărbătoarea Opet, gravate în timpul lui Tutankhamon pe peretele templului din Luxor, reliefurile din mormîntul memfit al lui Horemheb, un fragment de la muzeul din Brooklyn înfăţişînd realist cărnurile buhăite şi zbîrcite ale unui bătrîn, sau, de asemeni, plastica formelor reprezentate pe un fragment aflat la Leyda, sau patetismul harpistului orb înfăţişat pe un fragment aflat la Berlin şi, pe un fragment de la Luvru, un grup de bocitoare – toate acestea constituind tot atîtea moşteniri a- marniene.

ÎNTOARCERE LA FORMELE NOBILE SUB

SETI I. Ele nu se vor perpetua ca atare în epoca ramessidă. Practicînd o întoarcere foarte marcată la relieful superficial şi elegant din timpul lui Amenofis III, aşa cum acesta îl preluase de la Tutankhamon şi Horemheb, epoca lui Seti I îşi interzice totuşi orice modeleu, utilizînd în schimb din belşug culorile în semitentă, dintre care mai ales albastrul deschis şi roşul aprins: astfel decorat, templul din Abidos, singurul templu egiptean care ne-a parvenit cu reliefurile şi culorile intacte, rămîne, din acest punct de vedere – deşi această decoraţie e oarecum lipsită de forţă, ca, de exemplu, cea de deasupra intrării celor şapte capele şi din interiorul acestora – , o minune de eleganţă şi de nobleţe. Aflăm aceleaşi calităţi în reprezentarea grupului lui Seti I şi al zeiţei Hator, care împodobeşte panoul desprins de Champollion de pe o faţă de stîlp din marele mormînt regal şi adus de el la Luvru: svelteţea celor două personaje, subliniată de veşmîntul brodat cu perle care mulează trupul zeiţei şi de vălul care lasă să se străvadă trupul regelui, expresia concentrată a amîndurora, gravă şi afectuoasă pe faţa lui Hator, bucuroasă şi încrezătoare pe faţa lui Seti I, sînt tipice pentru stilul cel mai caracteristic din perioada Noului Imperiu.

MARILE COMPOZIŢII, SUB RAMESSIZI. Ter- minînd decorarea templului din Abidos, construit de tatăl său, Ramses II continuă, în mod la fel de inspirat *(pi.* 7), opera începută, mai ales în sala abatorului din aripa răsăriteană, împodobită cu un relief superficial, pe calcar albăstrui, înfăţişînd o vînătoare de tauri cu lasoul. Reliefurile scobite de pe peretele vestic al sălii hipostile vădesc un anume caracter greoi, accentuat de gravura săpată adînc pentru a preveni încercările de răzuire, deşi unele, ca jertfa cu tămîie adusă de rege, dovedesc încă o mare măiestrie. Există mai multă mişcare, dar tehnica nu e mai bună în cazul grupului în relief scobit ce împodobeşte părţile inferioare ale zidului, singurele care s-au mai păstrat din templul lui Ramses din Abidos.
în schimb, reliefurile pictate din mormîntul „preaiubitei" lui soţii Nefertari, din Valea Regilor, chiar dacă prezintă „bavuri" în conturul hieroglifelor, îmbină o majestate şi o graţie suverane cu o extraordinară bogăţie de culori. Seti I inaugurase la Karnak marile compoziţii – ecou al epopeilor înscrise în piatră încă din timpul lui Tutmosis III, dintre care

cel mai reuşit specimen îl va constitui poemul ramessid de la Pentaur – ce se vor întinde, pînă la sfîrşitul Noului Imperiu, pe suprafeţe putînd atinge două sute de metri pătraţi. Aceste compoziţii străbătute de un puternic suflu epic rup, pe mari suprafeţe – fără a se mai preocupa de împărţirile în registre, aşa cum se mai întîmplase şi înainte pe pereţii anumitor morminte amarniene sau, în cazul unor scene de mici dimensiuni, pe laturile unui sipet al lui Tutankhamon – , barierele tradiţionale ale esteticii egiptene, renunţînd pur şi simplu la aşezarea pe registre şi la alinierea personajelor (procedee folosite pentru ca trupurile să nu se mascheze unul pe celălalt). Deşi perspectiva rămîne în afara preocupărilor artistului, modul de desfăşurare a scenelor de luptă – de jos în sus, şi, prin chiar aceasta, din punctul cel mai apropiat către punctul cel mai depărtat în raport cu spectatorul – o înlocuieşte în mare parte. Artistului nu-i mai displace să redea învălmăşeala trupurilor, conform unui procedeu aplicat deja în mormintele dinastiei a XVIII-a (de exemplu grupul bocitoarelor lui Ramose, personajele ce se roagă şi gîştele de pe un fragment *(pi. 11)* de la British Museum). Impresia de dezordine nu e decît aparentă; ea nu există decît dacă spectatorul rămîne la distantă; dar chiar şi atunci aceste reliefuri exprimă o viaţă intensă, ale cărei elemente el le va putea analiza pe îndelete din apropiere, regăsind şi aici, deşi supuse unui alt program estetic, simţul observaţiei şi chiar umorul, simţul naraţiunii istorice şi simţul dramatic, tensiunea mase-detalii, pe care le-a putut admira încă de la primele manifestări ale desenului e- giptean. Modeleul îşi pierde infimele şi multiplele jocuri de umbre şi lumini. Acestea nu mai rezultă decît din contrastul net dintre silueta ascuţită care proiectează umbra în imediata ei a- propiere şi desenul colorat în interior, pe care

> ea îl lasă în plină lumină. Bătăliile de la Kadech relatate la Karnak în templul lui Seti I, la Ramesseum *(pl. 7)* şi la Abu-Simel pe timpul lui Ramses II, expediţiile victorioase ale lui Ramses III împotriva Popoarelor Mării, reprezintă tot atîtea exemple memorabile. Vigoarea compoziţiei şi a mişcării, care se afirmă la Karnak o dată cu Seti I, e în uşor declin la Ramesseum, dar poate fi regăsită la Abu-Simbel; ea are în schimb drept rezultat o învălmăşeală confuză pe zidul nordic din

Medinet-Habu. Dar în chiar acest templu o regăsim sub forma ei cea mai remarcabilă în faimoasa vînătoare de tauri sălbatici de pe reversul exterior al masivului sudic al primului pilon de lîngă marele templu, al cărei subiect, e adevărat, se potriveşte mai bine cu marile spaţii goale. Tresăririle taurilor în agonie rămîn pe linia tradiţiei moştenite de la Tell el-Amarna, ca şi fermecătoarele scene de gineceu din sălile fortăreţei de la intrare. O anumită eleganţă persistă în scenele cu procesiuni, care se întind pe registrele zidurilor din marile curţi ale marelui templu, dar „relieful scobit" e dezavantajat aici cînd e privit din apropiere, nefiind salvat decît de culoarea ce-l acoperă şi care se menţine încă pe alocuri.
Prin relief şi mai ales prin exploatarea maximă a două suprafeţe plane aflate la niveluri abia accentuate sau, dimpotrivă, accentuate pronunţat, *(pl. 8)*, ca şi prin noua utilizare, în marile compoziţii, a „reliefului scobit", Noul Imperiu înscrie în piatră o pagină la fel de glorioasă ca şi unele pagini din epocile precedente.

Pictura

Remarcabila dezvoltare a picturii în timpul Noului Imperiu s-a născut din întîlnirea dintre un defect material întîmplător şi pătrunderea în mase a privilegiilor funerare.

MOTIVUL PRINCIPAL AL DEZVOLTĂRII SALE: NATURA SUPORTULUI. Natura stîn- 93 cii, într-adevăr, nu oferă o coeziune suficientă pentru tehnica reliefului şi pentru conservarea acestuia decît în părţile inferioare ale „Muntelui dinspre Apus"; la nivelul structurilor mijlocii sau superioare, ea era prea friabilă pentru a fi supusă la o asemenea încercare. în consecinţă, personajele cele mai importante, mai ales Ramose, guvernator al Tebei, şi-au rezervat partea de jos a muntelui, vrînd să folosească cantitatea utilă de material „nobil" pe care, de altfel, numai un număr mic de meşteşugari, şi pentru un salariu foarte ridicat, erau capabili să-l lucreze. Exploatarea stîncii de calitate inferioară din straturile mai apropiate de vîrf obligă la o altă tehnică artistică. Experienţa arătase, încă de la sfîrşitul Vechiului Imperiu, că pictura se putea mulţumi cu acest fond, îndeajuns de solid după nivelarea şi

acoperirea lui cu straturi suprapuse de „muna" (un amestec de noroi şi de paie) şi de tencuială de var. Pregătirea suportului ca şi tehnica picturii, mai simplă şi mai răspîndită decît meseria de sculptor, conveneau celor cu averi mijlocii, care deveneau tot mai numeroşi în urma îmbogăţirii Egiptului, şi al căror acces la privilegiile funerare fusese recunoscut. Cheltuielile necesitate de aceste picturi erau astfel mai puţin ridicate şi la îndemîna mai multora, iar adînciturile muntelui ofereau, de asemeni, posibilităţi aproape nelimitate în ceea ce priveşte întinderea suprafeţelor din sălile ce urmau a fi decorate. Pictura era astfel menită să se propage şi să evolueze într-o direcţie proprie. Cuvîntul „pictură" este în cazul de faţă echivoc, în Egiptul faraonic, pictura – care de altfel preceda munca gravorului, proiectînd pe zid, în două dimensiuni, elementele ce urmau a fi înfăţişate în relief, şi care erau apoi evidate conform asemănării cu modelul – corespunde îndeaproape tehnicii paralele a sculpturii. Linia care conturează silueta joacă acelaşi rol ca şi marginile reliefului; în interiorul suprafeţei astfel delimitate, trăsături sau tuşe uşoare de penel pot înlocui evidajul, dar numai în parte; culoarea, în acest caz, mai mult decît în tehnica
reliefului, unde se mulţumeşte sa imite pielea, veşmintele şi podoabele personajelor, precum şi culorile obiectelor, subliniind ansamblurile sau detaliile, compensează, prin opoziţia tonurilor, ceea ce mai poate lipsi pentru a produce impresia lăsată de modeleu. Ea poate de asemeni spori, prin nuanţele alese, sentimentul de forţă sau de gingăşie. Stilul pictural, mai ales sub Noul Imperiu, împrumută astfel, în ceea ce priveşte contururile, formele şi, în parte, expresia, stilul reliefului. El se separă totuşi de acesta printr-o mai mare libertate a liniei, datorită tehnicii desenului, şi prin efectele pe care vrea să le obţină. Acestea sînt pregătite prin aşa- numitele *ostraca* figurative şi prin ilustraţiile de pe papirusurile religioase, precursori recunoscuţi ai miniaturii, şi se regăsesc atît în interiorul cît şi în exteriorul sarcofagelor, dar în scene exclusiv religioase. De altfel, deşi caracteristicile fiecărei etape de evoluţie, notate de noi în legătură cu relieful, se repetă şi în cazul picturilor, acestea oferă, prin numărul lor, o varietate infinit mai mare. Prin aceasta ele comportă, în mod independent, capodopere pe care este indispensabil să le punem în valoare. Şi, spre

deosebire de relief, care îşi află poate cea mai desăvîrşită expresie în imobilitatea ce se potriveşte cu o artă zămislită din piatră, pictura egipteană îşi va desfăşura toate virtualităţile prin cultivarea expresivităţii, a naraţiunii şi a mişcării, singurele modalităţi posibile de a însufleţi suprafeţele plate. Astfel, trebuie să distingem în ceea ce o priveşte, şi mai ales în interiorul acestei perioade de maximă dezvoltare a ei, pe de o parte ceea ce ţine de „desenul colorat", domeniu în care se precizează mai bine evoluţia stilului, pe de altă parte ceea ce ţine de pictura propriu-zisă, adică efectele obţinute prin întrebuinţarea exclusivă a culorii.

MORMINTELE REGALE: ÎNFĂŢIŞARE RI- GIDĂ, DATORATĂ SUBIECTELOR SIMBOLICE. Desigur, ca întotdeauna, destinaţia edificiului impune alegerea at|t a subiectelor cît şi a stilului.

Pereţii cavourilor din mormintele regale, spre deosebire de ceea ce s-a putut observa sub dinastiile precedente, se acoperă foarte curînd cu scene decorative. Separarea mormîntului de templul funerar şi importanţa pe care mormîntul o capătă astfel, explică fără îndoială acest nou obicei. Şi după cum scenele de jertfă rămîn în general rezervate templului, ornamentaţia mormîntului regal reprezintă dezvoltarea firească a ornamentaţiei sarcofagului. Ea păstrează totuşi – prin reprezentarea regelui, fie singur, fie în faţa cutărui sau cutărui zeu cu atribute funerare, mai ales pe faţadele stîlpilor interiori – caracteristici legate de cele întîlnite în templele funerare. De asemeni, nu e cu neputinţă ca simbolismul specific regiunii tebane, şi în strîns raport cu muntele însuşi, să fi stat la originea acestei răspîndiri intense a scenelor înfăţişînd viaţa de dincolo de mormînt. Mormintele regale îi apar astfel vizitatorului ca un lung papirus al marilor cărţi funerare regale, desfăşurat de data aceasta pe ziduri sau agăţat de plafoane, evocînd primejdiile nenumărate ale nopţii şi ale vieţii de dincolo. Mai puţin legate de acest simbolism pentru că nu beneficiau de un templu funerar, fără a-l exclude totuşi, mormintele reginelor sau ale prinţilor, din Valea Reginelor, insistă mai curînd asupra temelor mitologice de adorare a zeilor care vegheau asupra destinelor din viaţa de dincolo. Multe dintre aceste morminte recurg la relief, adesea la un relief foarte superficial, dar un mare număr dintre ele nu dispreţuiesc

posibilităţile mai largi ale picturii.
Lucru ciudat la primă vedere, evoluţia stilului e foarte deosebită de cea care poate fi constatată în celelalte opere artistice din această epocă, în timp ce, la început, în tratarea scenelor se manifestă o anumită vivacitate, îmbinată cu o tendinţă către, naraţiune, foarte curînd personajele devin rigide, scenele se mişcă în abstract, culorile devin plate şi fără nuanţe. Numai de-

Senul continua a fi reprezentativ pentru progresul observat în alte domenii în cursul acestei perioade, şi, chiar sub dinastiile a XlX-a şi a XX-a, deşi atins de efectele decadenţei, el rămîne de o calitate care este un omagiu adus personajelor pe care avea sarcina de a le înfăţişa. Această diferenţă trebuie atribuită în primul rînd caracterului hieratic al persoanei regale şi, fără îndoială, şi naturii abstracte, şi deci reci, a scenelor reprezentînd viaţa de dincolo, imaginată după legende cosmogonice, fără rapot cu realitatea cotidiană.

Desenele cursive şi cu înfăţişare scheletică aruncate pe pereţii mormîntului lui Tutmosis III într-o suită continuă, nu au nici o pretenţie artistică şi nu aveau poate decît o funcţie provizorie. Dar deşi asistăm la desfăşurarea unor scene inspirate din cărţile funerare, simpla mişcare ondulatorie a liniei le apropie de viaţă. Trăsăturile simplificate ale personajelor din scena ce-l arată pe rege şi pe familia acestuia, contrastul dintre sînul enorm atîrnînd din sicomor şi regele firav care se adapă din el apă- sîndu-l cu amîndouă mîinile înălţate, lasă să transpară mişcarea care, în intenţia desenatorului, însufleţeşte personajele.

Este tot desenul în negru folosit în scenele figurative din mormîntul lui Amenofis II, dar aici el este mai elaborat, de o mare sobrietate, limitat la contururile şi la liniile principale, păstrîndu-şi întreaga eleganţă de la începuturile dinastiei. Personajele ram in separate unele de altele, aşa cum vor continua să fie în mormintele regilor sau ale membrilor familiei regale pînă la sfîrşitul Noului Imperiu.

Dar începînd cu Tutankhamon, fără îndoială sub influenţa stilului din Teii cl-Arnarna, formele sînt mai greoaie, iar culorile mai strălucitoare. Scena de jertfă din mormîntul acestui rege constituie un asemenea exemplu. Culorile somptuoase, mai ales albastrul din mormin- tul lui

Amenherkhopchef din Valea Reginelor, 97 în scenele în care tînărul prinţ îşi urmează tatăl,
pe Ramses III, salvează desenul, altminteri lipsit de eleganţă.
Trebuie, în sfîrşit, să notăm efectul obţinut în vestita Sală de Aur (sala sarcofagului) din mormîntul lui Seti I unde, pe plafon şi pe pereţi, scenele cu monştri mitici, de un galben intens, pe fond negru, realizează un contrast ce exprimă o spaimă stridentă şi sacră.

ÎN PALATE ŞI CASE: LIBERTATE ÎN ALEGEREA MOTIVELOR ŞI ÎN EXECUŢIE.

Din puţinul care ne-a mai rămas din palatele regale şi din casele particulare putem să ne dăm seama că aici decoraţia, deşi învăluită în *aura* religioasă a vieţii egiptene cotidiene, se simţea mai puţin obligată la un hieratism la fel de strict ca acela din mormintele regale. Atît sub Amenofis III cît şi sub Ramses III, ea e plină de culoare, de graţie şi de mişcare, iar Akhnaton, în virtutea teologiei lui naturiste, îi accentuează aceste tendinţe.

Această libertate se vădeşte încă în fragmentele salvate din palatul din Malkata, şi mai ales în cele ce aparţin zidurilor haremului. Pe un plafon, zborul păsărilor în toate sensurile evocă, fără îndoială, motivele din templele dinastiei a V-a din Gurob, fiind poate totuşi într-o dependenţă mai strictă de motivul funerar particular al vînătorii în mlaştini. La baza pereţilor, taurul care înaintează, un alt taur care sare, printre frunzele de papirus, într-un degradeu de culori destul de savant, se înrudesc cu motivele întîlnite în cele mai frumoase morminte particulare din timpul lui Amenofis III. în aceste scene de harem, zeul Bes, cîntînd din tamburină sau din flaut şi dansînd, sau înfăţişat în atitudini comice,rupe mai direct cu hieratismul rigid şi rece al mormintelor regale. Sînt scene de gineceu – în parte, cel puţin, rituale, şi, fără îndoială, imitate, sub dinastia a XlX-a, în anumite case particulare din Deir el-Medineh – nu lipsite de graţie, de altfel, ca scena cu cîntăreaţa din flaut cu degete lungi şi subţiri, ale cărei picioare 98
fine, într-o mişcare de dans abia schiţată, se înalţă uşor de la pămînt printre ghirlande. Toate acestea vor trece în arta din El-Amarna: picturile aflate în Marele Palat, cele de pe pavaj, îîifăţişînd un taur ce stîrneşte gîştele într-un desiş (acum

distruse) sau cea, aflată astăzi la Oxford (Ashmolean Museum), înfăţişînd în ocru două fiice ale lui Akhnaton care, aşezate pe perne într-un decor bogat, cea mai mare mîngîind bărbia celei mai mici, se lasă în voia mişcării şi a unei graţii firești. Indiferent de concluziile ce s-ar putea trage dacă ne-am referi la evoluţia celorlalte arte, este sigur că picturile din palatul lui Akhnaton rup cu vechile convenţii nu atît prin aceste două caracteristici cît prin îmbogăţirea paletei. În multe cazuri, şi mai ales în palatul nordic din Tell el-Amarna, atitudinea animalelor, dispunerea uniformă a plantelor, toate de aceeaşi înălţime, au un aspect rigid. Dar monotonia este învinsă prin ritmul ondulatoriu impus aşezării florilor în cadrul ansamblului şi mai ales prin varietatea şi caracterul luxuriant *(pl. 9),* nu numai al culorilor, ci, într-un spaţiu foarte restrîns, al tonurilor uneia şi aceleiaşi culori, din care unele, ca, de exemplu, tonurile de verde, nu apar decît aici. Bogăţia ca şi profunzimea acestor tonuri atît de original armonizate, conferă picturilor de la Amarna o strălucire neobişnuită, care le situează pe una din culmile artei picturale.

MORMINTELE PARTICULARE. Mai puţin supuse unor imperative rituale, mormintele particulare sînt mai elocvente în ceea ce priveşte evoluţia stilului pictural sub Noul Imperiu. Aceasta urmează o curbă armonioasă şi ascendentă, pînă la deplina înflorire, în timpul dinastiei a XVIII-a, în timp ce, o dată cu dinastiile a XlX-a şi a XX-a începe, treptat, declinul. Asistăm, astfel, la o trezire progresivă, ca şi cum formele, culorile şi mişcările, încă amorţite după ce au dormit la începutul Noului Imperiu într-un fel de castel al Frumoasei din Pădurea
Adormită, s-ar elibera treptat de acea vrajă, s-ar însufleţi sub ochii noştri şi s-ar amesteca printre noi, participînd la Viaţa cotidiană şi normală, pentru a aluneca apoi pe nesimţite într-un conformism care le va nimici calităţile originale.

LA ÎNCEPUT, FORME SCURTE SI ÎNDESATE ŞI PERSONAJE IZOLATE,^ DAR O NOUĂ GRAŢIE PREVIZIBILĂ. Pe un fond uşor albăstrui, care va fi în general folosit pînă la sfîrşitul perioadei dinastiei a XVIII-a, aceasta, la începuturile ei, proiectează pe ziduri corpuri cu forme oarecum scurte şi îndesate, ca acelea din

mormîntul lui Amenemhat (no. 82), cu mişcări redate rigid, ca, de exemplu, ritmul bătut de căpetenia bocitoarelor, în scena din mormîntul lui Min-nakht (no. 87) sau fuga animalelor urmărite de vînător prin deşert, din mormîntul lui Ineni (no. 81) – dar evoluează către o eleganţă nu lipsită de forţă. Regăsim simţul ancestral al curbei în cortegiile trimişilor din ţinuturile Punt şi Khefti, în scena de banchet din mormîntul lui Rekhmare (no. 100), sau în cea a aducerii tributului de către prinţii sirieni şi cretani, din mormîntul lui Menhkeperreseneb (no. 86). încă de pe acum, desenul sporeşte într-o oarecare măsură expresivitatea profilului foarte simplu al capului lui Senenmut, din mormîntul său de lîngă Deir el-Bahari, expresivitate şi mai marcată în cazul profilului unui cap de ţăran, din mormîntul lui Intef (no. 155, fragmentele de la Metropolitan Museum). Personajele se succed la intervale variate. Relativ rare sînt scenele unde sînt combinate – altfel decît în reprezentările tradiţionale de meşteşugari la lucru – mişcările mai multor indivizi. Se remarcă totuşi una dintre ele, din mormîntul lui Rekhmare (no. 100), în care îşi corespund armonios liniile ce prelungesc, de la un grup la altul sau de la un individ la celălalt, mişcările cărămidarilor ce scot cărămizile din mîl şi le trec din mînă în mînă *(pl. 10)*. Echilibrul 100

motivelor, al liniilor şi al culorilor apare ca o dezvoltare a scenei îndopării onixului, din timpul Imperiului de Mijloc. Realismul se manifestă mai ales în tratarea subiectelor în care figurează animale, ca în cazul capetelor de hiene din mormîntul lui Intef (no. 155, fragmentele de la Metropolitan Museum), subliniate de trăsăturile de penel admirabil plasate care redau blana pătată şi creţurile din jurul botului larg deschis. Dar liniile suple şi fine care exprimă mişcarea nervoasă şi stăpînită a gazelei din mormîntul lui Amenemhat (no. 82) precum şi degradeul de culoare şi totodată de lumină, de altfel natural, ce urcă dinspre pîntece către flancuri, sînt, sub penelul artistului, tot o moştenire lăsată de Noul Imperiu, străbătută însă de o graţie, fără îndoială, nouă.

AMENOFIS II ŞI TUTMOSIS IV: PITORESC ŞI MIŞCARE. Două morminte din timpul lui Amenofis II poartă pecetea geniului unor pictori care, fiecare în felul său propriu şi rămînînd în cadrul registrelor tradiţionale, să lasă duşi, fără

a mai opune rezistenţă, de acest curent eliberator, caracterizat printr-o mai mare dezinvoltură a formelor şi totodată prin bogăţia şi armonia culorilor – de exemplu, în scena darurilor oferite de anul nou regelui, pictată pe un fond galben, din mormîntul lui Kenamon (no. 93) – şi printr-un simţ deosebit al mişcării şi al expresiei tradus în linii largi şi suple – mai curînd schiţe decît desene terminate – în scenele de vînă-toare ce împodobesc mormîntul lui Userhat (no. 56), în care un iepure ce aleargă realizează, prin alungirea simultană a labelor din faţă şi dindărăt, un îndrăzneţ racursiu al mişcării în maniera lui Gericault, subliniat şi mai mult de petele de lumină de pe pîntece şi de pe coadă. Nu mai avem de-a face, în cazul acestui mormînt împodobit cu un simplu desen colorat, cu un stil care, trebuie să recunoaştem, ţinea de arta afişului. Expresia se manifestă atît prin desen cît şi prin culori. Varietatea trăsăturilor feţei la gru-
purile de personaje, cea a atitudinilor într-o scenă ce surprinde un dialog, aşază pictura pe un plan mai înalt decît cel pe care ea se situase, în mormintele din timpul dinastiei precedente, prin simpla subliniere a pomeţilor sau prin indicarea cutelor pielii. Sentimentul apare, încă timid, fără îndoială – căci artistul nu îndrăzneşte, în general, să-l sugereze la om –, în gesturile stereotipe ale bocitoarelor. Animalul oferă, fără îndoială, un suport al emoţiei mai uşor de tratat: agonia vulpii, de pe un perete al mormîntului lui Userhat (no. 56), este exprimată, mai mult chiar decît prin stropii de sînge care-i curg din bot, prin asocierea dintre pata maron a ochiului de pe capul care atîrnă în faţă şi trupul încovoiat şi ţeapăn de lîngă tufişul lîngă care animalul s-a prăbuşit; ultimele tresăriri, răsuflarea gîfîită sînt evocate prin aceste detalii simple, şi, de asemeni, prin senzaţia de volum şi de încreţire a blănii produsă de cele cîteva pete puţin mai întunecate aruncate de frunzele tufişului pe blana roşcată precum şi de direcţia diferită a urechilor înălţate. Un ciudat efect de îndepărtare a planurilor, într-o tentativă care nu-şi va mai afla adepţi, este obţinut în mormîntul lui Kenamon (no. 93) printr-un halou existent în jurul fiecărui ansamblu sau fiecărui animal dintr-o scenă de vînă- toare, despărţite unele de altele, fără a se mai ţine seama de registre sau de liniile organizate ale peisajului, printr-un fond sinuos avînd culoarea şi aspectul punctiform al nisipului. Dar încă de pe acum personajele se grupează în tablouri de gen original concepute, care anunţă marile compoziţii narative, ca, de exemplu, scena

teascului din mormîntul lui Userhaf (no. 56), tradiţională, dar viu colorată, în care nişte brute bete, de statură variată şi ţinîndu-se de ramurile verticale ce-şi alternează frunzele sau ciorchinii roşii şi albaştri, ţopăie peste struguri cîntînd un cîntec de beţie.

La sfîrşitul acestei domnii şi sub cea următoare, a lui Tutmosis IV, eleganţa şi supleţea desenului,

strălucirea şi jocul culorilor, pitorescul şi umorul expresiei se vor manifesta în scenele din mormintele celebre ale lui Menna (no. 69) şi Nakht (no. 52), care reînnoiesc, în ceea ce priveşte detaliile, subiecte tradiţionale ca acel al vînătorii şi al pescuitului în mlaştini sau al culesului strugurilor *(pi. 11),* al cortegiilor şi al banchetelor funerare *(pl. 10),* variind, conform destinaţiei pereţilor, scenele de gen. întîlnim, de exemplu, un ţăran care îşi potoleşte setea bînd dintr-un burduf ce atîrnă într-un copac, fetiţe ce se bat sau care se ajută între ele, personaje aşteptîn- du-şi cu răbdare rîndul la coafor, procesiuni de doamne cu rochii plisate şi somptuos împodobite, un grup de muziciene ce-şi mişcă trupurile dezgolite în ritmul melodiei, şiruri de personaje ce poartă tributuri. Expresia rămîne sobră, devenind însă poate mai evocatoare, cu atît mai mult cu cît simţi că ai de-a face cu o tehnică desăvîrşită. Dacă din simpla atitudine a unui animal se poate desprinde, datorită desenului, ca si mai înainte, o expresie tipică – de exemplu, din profilul magnific al unui grumaz de cal din mormîntul lui Tanuni (no. 74), semeţia animalului pursînge –, sentimentele omeneşti, uneori chiar şi cele mai delicate, se nasc fără efort din cîteva linii şi opoziţii de culori. Cîntă- reţul orb din mormîntul lui Horemheb se numără printre temele tradiţionale, dar gura sa cu buze foarte groase care se deschide larg – în timp ce ochiul abia indicat şi pe jumătate închis dispare în pielea întunecată a feţei arătată din profil – şi mişcarea mîinilor înlănţuite şi aduse lîngă piept exprimă, în afară de efortul actului însuşi, resemnarea dureroasă şi atît de actuală a infirmului, care nu mai poate trăi decît din vocea sa. Şi mai reţinută ca expresie este tristeţea micului păstor obligat să se despartă de prietenul lui, din mormîntul lui Menna (no. 69). Ea este abia sugerată prin pata albă, prelungă şi îngustă, a ochiului migdalat şi abia întredeschis, invadată de pupila neagră, într-un profil **103** fin cu buzele strînse, E singura notă mai luminoasă din sumbra armonie în unde concentrice a obrazului roşu şi a părului negru al copilului, precum şi a

trupului arămiu şi încolăcit al ¡iedului; micul păstor îi strînge lîngă piept, cu mîna dreaptă, labele, în timp ce mîna stîngă urcă şi se sprijină; încovoindu-l, pe grumazul animalului, al cărui cap, mai mic, se înalţă pînă în dreptul capului copilului – scenă în care echilibrul liniilor şi al volumelor obţinute prin alegerea şi îmbinarea culorilor exprimă fără efort un sentiment observat şi notat cu fineţe.

MĂIESTRIE DESĂVÎRŞITĂ ÎN MARILE COMPOZIŢII. Aceste mici tablouri ne îngăduie să observăm tehnica sigură la care ajunseseră artiştii în tratarea detaliilor, dar ele nu ar trebui desprinse din ansamblurile cărora le aparţin, într-adevăr, măiestria lor se afirmă pe deplin în cadrul marilor compoziţii, descriptive sau narative, acestea fiind, de altfel, de multă vreme pregătită, şi anume încă din timpurile cînd artiştii desfăşurau pe registrele unor morminte din Vechiul Imperiu şi din Imperiul de Mijloc, scene funerare sau descrieri ale vieţii meşteşugăreşti.

Anumite subiecte rituale supravieţuiesc, dar – în timp ce o mai mare libertate se manifestă în alegerea şi în distribuirea detaliilor, în vederea obţinerii unui echilibru mai marcat şi mai suplu –, înlocuirea reliefului prin culoare, prin simpla opoziţie de nuanţe, care dispensează de necesitatea de a crea iluzia perspectivei prin desen, sugerează a treia dimensiune. Este cazul tradiţionalei scene de vînătoare şi de pescuit în ţinuturile mlăştinoase, reluată în mormintele lui Nakht (no. 52) şi luiMenna (no. 69). Planul general este cel clasic: o dublă reprezentare – repro- ducînd-o pe cea a regelui unificator al Nordului şi al Sudului ţării – a mortului aflat în ţinuturile mlăştinoase, faţă în faţă cu sine, dar făcînd un gest diferit de fiecare dată, în partea stîngă de aruncare cu bîta în vînat, în partea dreaptă de zvîrlire a unui harpon.

Chiar dacă n-am avea de-a face decît cu scena din mormîntul lui Nakht *(pl.9)*, tot am descoperi, în ciuda atitudinilor lipsite de originalitate şi a dispunerii prea simetrice a personajelor, elemente de o calitate indiscutabilă: zborul păsărilor deasupra desişului de papirus; în interiorul fiecărui volet, prelungirea, .către centrul inferior comun, a gestului personajului principal prin cel al fiului sau al fiicei sale, întorşi către el, în timp ce echilibrul, în spaţiul gol de

dindărăt, este restabilit prin prezenţa soţiei care, în picioare, îl ţine de mijloc; linia curbă ce porneşte de la aceasta şi ajunge la fetiţa aflată în faţa lui Nakht după ce a trecut prin trupul unei alte fete înghenuncheate între picioarele despărţite ale personajului principal, răspun- zînd astfel, la nivelul inferior – şi întîlnind-o în partea din faţă a corăbiei – , liniei superioare care urmăreşte mişcarea braţelor defunctului; profunzimea planurilor, mai ales, obţinută prin peştii care urcă, într-un vîrtej de apă, între cele două bărci şi, dincolo de acestea, prin fondul rigid alcătuit de înaltele tulpini de papirus alternate, contrastînd cu mişcarea, rigidă totuşi, a personajelor din partea din faţă şi cu zborul din partea de sus al păsărilor speriate. Aceeaşi scenă, în mormîntul lui Menna, sfărî- mînd rigiditatea simetriei, şi, în ceea ce priveşte coloritul, renunţînd la tonurile întunecate, se însufleţeşte ca prin miracol. Alegerea tonurilor luminoase, a albastrului în special, lumi- nează scena, care vibrează o dată cu apa ce curge şi cu creasta valului central. În aceste sclipiri de lumină, dublul gest – însoţit de întreg trupul – al vînătorului ce se avîntă, ca şi gestul pescarului care, mînuind harponul, se apleacă înainte, compune fiecare volet, la stînga într-un triunghi isoscel al cărui vîrf se situează la extremitatea bîtei, la dreapta într-un triunghi culcat al cărui vîrf coincide cu cel al harponului, şi totodată asigură convergenţa către centru a celor două părţi ale scenei, centru unde a fost 105 de data aceasta adus desişul de papirus peste

care zboară păsările acvatice şi în faţa căruia prova bărcilor a stîrnit vîrtejul care înghite peştii. Nu mai avem aici de-a face, ca în scena similară din mormîntul lui Nakht, cu o simplă succesiune în profunzime a unor planuri paralele la suprafaţă, ci cu o orientare a întregii scene către fundal, bărcile fiind întoarse perpendicular pe acesta, într-o suită de operaţii, pescuit, vînătoare, care lărgesc la nesfîrşit arierplanu- rile, pînă la desişul misterios. Şi după cum dubla curbă, alcătuită din cute paralele, a trupului fetei care îngenunchează în fundul bărcii pentru a culege nuferi, respinge mai bine decît un trup aşezat vîrful triunghiului către partea de sus, tot aşa fata cu buchete de lotus, imaginată de artist în picioare la pupa aceleiaşi bărci, dar care întoarce capul îndărăt, creează, prin chiar această răsucire, ultima legătură cu planul în care se află spectatorul, accentuînd astfel, fără ca artistul să fi recurs la *trompe-Voeil*, impresia de mişcare ce se îndepărtează.

PICTURA NARATIVĂ. între tabloul astfel executat ca la comandă şi stilul narativ, e o diferenţă asemănătoare cu cea dintre poezia clasică şi cea în vers liber, dintre ritm şi melodie. Dacă artistul poate – ca un Racine – să depăşească constrîngerea impusă de primul, făcîn- du-l chiar să-i slujească intenţiile, el nu ezită în abordarea celui de al doilea. Era pregătit, fără îndoială, în acest sens, de tehnica pe care o dobîndise încă din perioada mormintelor particulare din epoca Vechiului Imperiu şi a Imperiului de Mijloc, dar acum, pe de o parte, subiectele îmbrăţişează toate detaliile vieţii cotidiene, iar pe de alta, artistul desfăşoară, în cadrul acestei libertăţi, un simţ al compoziţiei narative şi al armoniei culorilor ce nu a fost poate pînă acum îndeajuns admirat.
Singura constrîngere exterioară care s-a păstrat este cea a registrelor, dar pentru ochii familiarizaţi cu peisajul egiptean ea pare să se suprapună în mod firesc liniilor acestuia: pe cîmpia uni-

formă, grupurile de oameni sau de animale se profilează şi astăzi încă în lungi şiruri distribuite pe p&iratole ogoarelor, sau se înşiruie pe cărările prăfuite şi aa^co. oralele de la marginea cîmpurilor şi a canalelor. JDcir, în rest, artistul nu mai ascultă decît de măsura şi de siguranţa gustului său. Astfel, în acelaşi mormînt al lui Menna, într-o scenă înfăţişînd munci agricole, desfăşurată pe mai multe registre, se succed, începînd cuj|stăpînul înfăţişat în picioare în chioşcul său şi cu intendentul care supraveghează muncile, ţărani încovoiaţi peste spicele pe care le taie cu secera, alţii venind după ei, drepţi sub povara coşurilor pline cu spice şi între care două fetiţe în rochii roz se încaieră aproape la nivelul solului, un al treilea grup urmînd, în picioare, în faţa căpiţelor; o mişcare ideală, care urmăreşte operaţiile succesive ale secerişului, se deplasează astfel fără întrerupere, din grup în grup, ca o linie melodică ce se propagă de la o masă la alta şi se suprapune curbelor superioare sau inferioare ale trupurilor sau ale obiectelor, reconstituind sub ochii noştri, de la un registru la celălalt, însufleţirea calmă şi eternă a cîmpiei egiptene şi a orizonturilor ei depărtate *(pL 13)*.

LIBERTATE SPORITĂ SUB AMENOFIS III. Libertatea astfel cucerită a influenţat, se pare, după cum s-a văzut, decoraţia palatului lui Amenofis III din Malkata.

înrudirea acesteia cu anumite fragmente din cîteva morminte particulare, aflate acum la British Museum, ca şi perfecţiunea reliefurilor menţionate mai sus, ne fac să presupunem că domnia lui Amenofis III a întrunit condiţiile necesare pentru desfăşurarea deplină, pînă la realizarea de capodopere, a acestei libertăţi a gustului artistic. Mormintele pictate ce s-au mai păstrat sînt, din nefericire, puţine la număr. Regăsim, în orice caz, pe un fragment de pictură murală aflat tot la British Museum, dacă nu întru totul aceeaşi 107 mişcare, cel puţin acelaşi degradeu al tonu-
rilor în felul de a trata părul bovinelor; e vorba aici, de altfel, fără îndoială – ca şi în mormintele lui Amenemhat şi Userhat dm timpul lui Tutmosis III, deşi ao^i e mult mai accentuat
nu de un procedeu urmărind să producă în
mod artificial impresia de volum, ci doar de o observare precisă şi perfect redată a naturii. Aceasta, printr-un joc mai abil şi mai subtil al culorilor pe suprafaţa animalului plasat cît mai aproape de spectator, joc subliniat prin juxtapunerea din aproape în aproape şi pe acelaşi plan a crupelor animalelor care alcătuiesc turma, alternativ întunecate şi luminoase, are drept rezultat un efect şi mai frapant de volum şi de perspectivă. Caracteristici asemănătoare, dar de data aceasta obţinute prin suprapunerea capetelor unor păsări de curte, pot fi observate pe un fragment *(pi. 11)* – ale cărui detalii ne permit să-l atribuim aceluiaşi mormînt – remarcabil prin ansamblul compoziţiei narative. Desfăşurarea în spaţiu este aici şi mai suplă decît in scenele din mormintele din timpul domniei precedente. Separarea pe registre pare abolită: o iinie de hieroglife o înlocuieşte fără să o accentueze şi inserîndu-se în mod firesc în ansamblul scenei, întreruptă de torsul păzitorului de gîşte care domină grupul acestora şi al cărui cap aproape atinge nivelul grupului de dedesubt. Opoziţia de jos în sus dintre blocul compact •eprezentat de cîrdul de gîşte, conceput în culori şi linii învălmăşite, şi grupurile cu tonuri mai net contrastante, aliniind trupuri de servitori ;uccesiv înclinate, ghemuite, prosternate, convergenţa acestor două mase variate către scribul care stă în picioare, întors spre masa de ofrande, îl incintă în mod irezistibil pe spectator să urmărească mişcarea scenei. Dar această mişcare iămîne stăpînită. Ea poate atinge violenţa, dementa chiar, dar, în general, doar în cîte un detaliu, menit să sublinieze atitudinea hieratică a personajului principal, ca admirabila pisică beată de aburii măcelului dintr-o scenă de vînătoare înfăţişată pe un

alt fragment de laBritishMuse-

um, sau atitudinile patetice ale bocitoarelor din scenele funerare. Această atenţie acordată culorii şi mişcării pare să se exercite în detrimentul eleganţei formelor, aşa cum se observă în scena înmormîntării din mormîntul lui Ramose (no. 55). Şi dacă sentimentul patetic se poate extinde la o întreagă scenă narativă, ca în cazul celor din mormîntul lui Nebamon şi Ipuky (no. 181), unde mai multe corăbii cu oamenii în doliu şi bocitoare o urmează pe cea în care se află sarcofagul, el este admirabil echilibrat – grupurile fiind distribuite cu o mare siguranţă – prin varietatea atitudinilor ce exprimă deznădejdea şi prin contrastul acestora cu ritmul impasibil căruia i se supun vîslaşii.

Tehnica e astfel dobîndită, spre satisfacerea dorinţelor lui Akhnaton, care va împodobi, aşa cum am văzut, pavajul, partea inferioară a pereţilor din harem sau zidurile palatului, cu o profuziune de scene armonioase încă, şi strălucind de viaţă şi de culoare. Lucru ciudat, mormintele de nobili din Tell el-Amarna nu au beneficiat de avantajele picturii şi de facilităţile pe care aceasta tehnică, mai mult decît altele, le oferea fanteziei – sub o domnie care se elibera de constrângeri –, în afară de cazurile cînd s-a recurs la aplicarea unui colorit foarte viu pe reliefuri, ca, de exemplu, în scena acordării decoraţiilor din mormîntul lui Perennefer (no. 7). Astfel, prin intermediul reliefurilor din aceste morminte, descoperim evoluţia unei trăsături observate la picturile din mormîntul teban al lui Ramose (no. 55) : pierderea simţului eleganţei, care se manifestă aici – vădind, fără îndoială, o tendinţă realistă – prin accentuarea rotunjimii membrelor.

FORME MAI TASATE SUB TUTANKHAMON * Această trăsătură se va perpetua în timpul domniei lui Tutankhamon, cînd, mai mult decît sub domniile precedente, este flagrantă asemănarea dintre desenul şi coloritul mormintelor **109** particulare şi desenul şi coloritul mormîntului regal. Tonurile sînt bogate – conforme, fără îndoială, tradiţiei amarniene – dar trupurile grase şi tasate. Aceste caracteristici sînt foarte evidente în cazul mormîntului lui Huy, vicerege al Nubiei (no. 40), din Gurnet-Murrai. Se manifestă aici un realism oarecum vulgar şi caricatural,

amintind întrucîtva de stampele populare engleze sau franceze de la sfîrşitul secolului XIX: prinţesa Kush şi negrii care-i alcătuiesc cortegiul *(pl. 12)* formează un grup strîns, puternic colorat şi cu forme masive.

SUB RAMESSIZI, ÎNTOARCERE LA FORMELE ELEGANTE, DAR EXECUŢIE NEGLIJENTĂ. Reacţia în sensul eleganţei şi al alun- girii formelor, generată de o înclinare către arhaism, fără îndoială, dar care face cinste gustului său, inaugurată de către Seti I, se reflectă în mormintele particulare din timpul domniei acestuia.

Prea imitativă poate, ea tinde către academism, dar linia rămîne de o siguranţă şi de o nobleţe suverană şi chiar, adesea, de o rară delicatese şi fineţe. în schimb ea acceptă un realism ce tinde către vulgaritate, rupînd astfel pentru prima oară – preludiu al decadenţei – cu calităţile tradiţionale de echilibru şi de măsură, care nu lipsiseră nici în timpul lui Akhnaton. Simţul compoziţiei, în orice caz, deşi scenele apar mai încărcate în ansamblul şi în detaliul lor, păstrează încă supleţea şi armonia liniilor.

Cît despre culori, deşi mai puţin luminoase, maronul şi verdele închis fiind dominante, tonurile, mai puţin agreabile în ansamblu decît înainte, continuă să propună asociaţii şi contraste nu lipsite de gust şi al căror efect este prelungit de amplele veşminte de in, încreţite şi strînse în talie, cu mîneci lungi şi evazate şi poale largi. Munca artistului, deşi pe alocuri de o mare minuţiozitate şi chiar virtuozitate, este adeseori neglijentă, fie în ceea ce priveşte contururile, fie în aplicarea culorilor, şi aceasta în chiar una şi aceeaşi scenă, ceea ce pare să excludă presu-

punerea că e vorba de doi artist ¡"diferiţi. Mormîntul lui Userhat (no. 51) oferă, în această privinţă, un exemplu desăvîrşit. Astfel, în scena în care cei doi preoţi-sera îi purifică pe cei doi soţi, o linie perfect ondulată urmăreşte gesturile tuturor acestor personaje şi deşi ele sînt foarte apropiate unele de altele, deasupra marelui vas, acesta pare aşezat cu atît mai departe cu cît, la picioarele preoţilor-sem, şi puţin la stînga lor, bocitoare ghemuite pe vine şi cu braţele înălţate subîntind, în partea inferioară a scenei, linia care pleacă de la preoţii-se/n pentru a ajunge la soţi. Contrastul eleganţă-vulgari- tate şi corespundentul lui, iscusinţă-negli-jenţă, apar în grupul preoţilor-scra şi, respectiv, al

bocitoarelor: fără îndoială, primii par desprinşi de pe pereţii unor morminte din timpul lui Amenofis III, deşi culoarea se revarsă peste contururile mîinilor şi ale picioarelor. Dar din cauza liniei îngroşate a contururilor, a disproporţiei dintre mîini şi braţe, a aplicării neglijente a culorii, bocitoarele pierd, în ochii spectatorului, avantajul perfectei lor distribuiri în ansamblul, chiar prea îngrămădit, pe care îl compun. Tot un astfel de contrast putem constata şi în scena sicomorului *(pi. 13)*, între doamnele care oferă flacăra şi sicomorul însuşi. Conturul personajelor e fin, mai ales cînd trasează profilul delicat, buzele fin desenate, uşoara cută de sub bărbia celor două feţe, brună şi roză, brăţările, colierele şi vasele, bandourile de pe cap sau de pe piept, petalele de lotus juxtapuse, cu baza albă subţiindu-se pînă **în** albastrul din vîrf, pentru a sublinia negrul de abanos al părului, chiar uşoarele linii colorate, ton pe ton, ce desenează cutele rochiei transparente din care se iveşte braţul şi care nu sînt ascunse de ultimele bucle ale părului lung. Cît despre copac, el este, fără îndoială, tot supraîncărcat, dar cu mari pete de culoare figurînd frunze şi fructe îngrămădite unele în altele şi prinse la întîmplare de ramurile pe care sînt cocoţate păsări cu penetul de asemeni, întunecat, şi desenat cu linii groase.
Această îmbinare – în interiorul aceluiaşi mor- mînt – de hieratism şi de familiaritate, realizată cu o măiestrie care nu exclude neglijenţa, va fi caracteristică pentru domniile următoare, pînă la sfîrşitul Noului Imperiu. în acelaşi timp apar în mormintele particulare subiecte pe bază de simboluri funerare, cu teme mai întîi circumscrise la muntele teban, „dătător de viaţă" şi de hrană. Principala mărturie în acest sens o constituie mormintele din Deir el-Medineh. Întîlnim aici scene încă pline de vervă, de un realism ce-şi are originea mai curînd în condiţia acestor meşteşuguri decît în moştenirea amar- niană. Deşi deteriorat, mormîntul lui Spy, sculptor din timpul lui Ramses II (no. 217), compune, cu linii şi gesturi încă desăvîrşit echilibrate, o suită de *sketches*: construirea unui sanctuar, pescuitul în ţinuturile mlăştinoase, spălatul rufelor, executarea mobilierului funerar – în care îşi află locul, strălucitoare şi captivante, pînă şi farsele cele mai hazlii.

SUB DINASTIA A XX-A, SUBIECTELE SIMBOLICE SE ÎNMULŢESC, DAR EXECUŢIA ESTE PRECARĂ. Deşi o anumită eleganţă se manifestă încă uneori sub dinastia a XX-

a, ea e limitată la cîteva morminte şi la cîteva scene tradiţionale. Este cazul grupurilor de familie, un exemplu agreabil în acest sens fiindu- ne oferit de mormîntul lui Imherkhat (no. 299), din vremea lui Ramses IV. Dar subiectele bazate pe simboluri funerare, tot mai numeroase acum, devin predominante. Mormintele particulare îşi pierd personalitatea care le diferenţia în mod atît de fericit de mormintele regale. De o inspiraţie – prin forţa lucrurilor – tot mai săracă, ele nu au nici măcar meritul unei tehnici îngrijite. Unul dintre mormintele care place dintru început este cel al lui Senedjem (no. 1), valoros mai ales prin compoziţia, stilul narativ şi culorile – inspirate din arta dinastiei a XVIII-a – marii scene a *Cimpiilor lui Ialu*, ce acoperă peretele cavoului. Ansamblul însă e lipsit de viaţă, detaliile neglijate, iar în restul mormîn- tului decoraţia, împrumutată din cărţile funerare şi folosind culori convenţionale, stridente şi nenuanţate, asemeni unei zugrăveli de perete, ne propune un simbolism rece şi un desen lipsit de originalitate *(pl. 13)*.

în cursul acestei evoluţii de tip clasic – cu începuturi greoaie şi lente, urmate de eliberarea crisalidei spre activităţi ţinînd de joc, apoi, după ce viaţa a fost îmbrăţişată în deplinătatea ei, cu îmbătrinirea inevitabilă, caracterizată prin academism şi neglijenţă – se desfăşoară două aspecte esenţiale ale geniului artistic egiptean, tensionate unul în raport cu celălalt, şi uneori intîlnite la unul şi acelaşi artist: observaţia directă ca sursă a expresiei artistice şi înclinarea către abundenţa decorativă. Deşi unul presupune o rapiditate de concepţie şi de execuţie, iar celălalt o analiză minuţioasă şi o elaborare lentă, şi unul şi celălalt îşi au şansele lor, dar ele ajung să se afirme în compoziţii echilibrate de proporţii tot mai întinse, în care pictura cucereşte adesea, prin propriile-i mijloace, a treia dimensiune. Sînt calităţi care cer un climat de libertate şi de lux. De aceea ele nu vor înflori decît în timpul domniei lui Amenofis II şi a lui Tutmosis IV. Paroxismul atins în timpul perioadei amarniene poartă în sine germenii decadenţei. O întoarcere la tradiţie, sub Seti I, şi, mai ales prioritatea simbolurilor funerare, accentuează tendinţa către academism, înăbuşind, in ciuda cîtorva tresăriri originale de vervă populară, atît tehnica execuţiei cît şi inspiraţia.

Arta statuilor

Arta statuilor din timpul Noului Imperiu constituie poate

domeniul cel mai obişnuit de referinţă la arta Egiptului faraonic, preferat oricărui altuia din istoria acesteia. Noul Imperiu prezintă, într-adevăr, dată fiind durata sa lungă, un număr considerabil de opere, executate cu o măiestrie rar atinsă, şi, înciuda unor exagerări, o unitate de stil care îl face uşor recongnoscibil. Diferenţele de factură, în funcţie de locul de origine, au putut sugera existenţa, în cadrul perioadelor precedente, a unor ateliere sau şcoli.

Este o ipoteză totuşi puţin probabilă, şi care nu-şi mai află astăzi temeiul, cu excepţia, poate, a artei de sub domnia lui Akhnaton, din timpul Noului Imperiu. Explicaţia stă în perfecţionarea tehnicii, în întărirea puterii regale şi în extinderea ei dominatoare şi de necontestat asupra întregului teritoriu, în bogăţia nemaiatinsă a acestei perioade, în sfîrşit, în dorinţa suveranilor de a oferi supuşilor lor o imagine divină şi deci idealizată a propriului lor chip. Dată fiind experienţa dobîndită, sculptorii ajunseseră, fără îndoială, în situaţia de a lucra după canoane stabilite cu precizie, astfel încît nici o operă din timpul Noului Imperiu, oricît de lipsită de inspiraţie, nu rupe cu exigenţele elementare bunului gust. Această eleganţă a formelor nu va fi nimicită nici de către inovaţiile exagerate impuse de Akhnaton, izbutind chiar să le asimileze în parte. Nu înseamnă însă că în cadrul acestui aspect unitar nu se face simţită, de-a lungul Noului Imperiu, o evoluţie a stilului, care nu exclude manifestări în sensul unor trăsături convenţionale sau realiste, adesea paralele, uneori chiar ca rezultat al unor violente reacţii reciproce.

STATUILE REGALE. E posibil ca luarea puterii de către Hatchepsut – cam la începuturile dinastiei a XVIII-a – să fi contribuit puternic la fixarea stilului considerat a fi atît de tipic pentru Egiptul faraonic. Rarele statui şi statuete de la începutul Noului Imperiu nu par a fi păstrat farmecul discret al statuii lui Teti- cheri sau a statuii prinţului Ahmose, de la sfîrşitul dinastiei a XVII-a. Accentul e pus pe trăsăturile energice ale feţei sfincşilor de aur montaţi pe o brăţară purtînd numele regelui Ahmose şi care aparţinea reginei Aahotep (Mu- 114
zeul din Cairo), în timp ce trupul este disproporţionat. Deşi un anume canon, nu lipsit de eleganţă, este

respectat în execuţia statuii care-l înfăţişează pe Amenofis I stînd jos (Torino), formele sînt mai curînd indicate decît modelate, iar faţa dezagreabilă; totuşi, obrajii uşor umflaţi, sprîncenele rotunjite, subliniate printr-o linie de fard care le prelungeşte în jos, ca şi colţul din afară al ochilor, marcat de două linii paralele, sînt încă de pe acum caracteristice pentiu noua perioadă. Apare, de asemeni, încă de pe acum, pe chipul unei statui a lui Tutmosis I aflată la muzeul din Cairo, o seninătate ce pune în valoare simetria perfectă a celor două părţi ale feţei, care încadrează nasul lung şi drept, şi tratarea generală, în suprafeţe mari, contrastînd cu modeleul accidentat din timpul Imperiului de Mijloc. Astfel se prezintă puţinele monumente rămase de la primii faraoni din dinastia a XVIII-a.

LA ÎNCEPUTURI, IDEALIZAREA FORMELOR, DAR SI ASEMĂNAREA CU MODELUL ÎN CEEA CE PRIVEŞTE TRĂSĂTURILE FEŢEI. Ele par a vădi o orientare nouă, bazată pe o tehnică desăvîrşită şi ştiind să îmbine un realism foarte discret cu un ascuţit simţ al unităţii, care apelează la stilizare chiar şi în ceea ce priveşte detaliile. Poate că totul se explică doar prin numărul lor redus. în orice caz, statuile lui Hatchepsut care au scăpat de răzbunarea urmaşului ei par a fi dat un imbold definitiv stilului Noului Imperiu. Fără îndoială, Hatchepsut beneficia de încrederea şi de bogăţia dobîndite de înaintaşii ei. în ciuda pretenţiilor sale de a fi tratată de supuşi ca un rege şi nu ca o regină – poate doar pentru că regalitatea nu putea fi concepută decît ca un apanaj al sexului tare –, statuile care o înfăţişează, cu rare excepţii – ca, de exemplu, o statuie colosală aflată la muzeul din Cairo –, au trăsături de o gingăşie şi, într-o anumită măsură, de o fragilitate întru totul feminine. Adăugîndu-se preocupării suveranilor din acea perioada – care-şi revendică astfel şi mai hotărît filiaţia divină – de a oferi supuşilor figuri idealizate, tinereţea şi frumuseţea, mai mult decît forţa, vor marca epoca, şi avem toate motivele să credem că influenţa lui Hatchepsut s-a făcut şi ea simţită.

Doi sfincşi, pe care stă scris numele ei, sînt semnificativi în această privinţă: unul, purtînd pe cap peruca hatorică, de la muzeul Barocco din Roma, celălalt, de la Metropolitan Museum din New York, poate chiar mai semnificativ decît primul, cu coama sa de leu contrastînd cu tăietura feminină a feţei, în timp, ce forma – mai revărsată pe sol, şi parcă în repaos, – trupului felinei, contrastează cu cea, gata să ţîşnească, a sfincşilor din timpul Imperiului de Mijloc. O indiscutabilă unitate de stil caracterizează, aşadar, operele regale din prima perioadă a dinastiei a XVIII-a. Atitudinile pot varia – personaje înfăţişate în picioare, cu braţele atîr- nînd de-a lungul trupului sau peste şorţ; stînd jos, cu braţele încrucişate, sau cu un singur braţ adus în faţa pieptului şi ţinînd un însemn regal; în genunchi şi cu trupul lăsat pe călcîie, în atitudinea celui care aduce jertfe zeilor; în chip de sfinx ghemuit –, costumele, de asemeni – greaua perucă, vălul *nemeş*, dubla coroană, coiful de război, micul şorţ de diferite forme ce învăluie partea de sus a coapselor, sau şorţul bogat; în ceea ce priveşte îmbrăcămintea feminină, rochia lungă şi strimtă, răscroită pe piept în formă de dreptunghi sau în unghi. Trupul este întotdeauna alungit şi elegant, perfect propor- ţionat, cu un modeleu atît de discret încît aproape pare convenţional. Calitatea generală a execuţiei scoate în mod penibil în evidenţă, prin contrast, rarele opere de o execuţie mai puţin îngrijită, sau care par astfel, ca acel grup alcătuit din Tutmosis IV şi din mama sa Tiâa, cînd răspunzător de aspectul tasat al celor două personaje este poate totuşi granitul negru. Există totuşi o variaţie, de la umerii laţi ai lui Tutmosis III, la cei înguşti ai lui Amenofis II, şi la formele

mai tasate ale lui Tutmosis IV. Feţele, în orice caz, diferă, nu ca în epocile precedente, după regiunea de origine sau după scopul avut în vedere, ci numai în funcţie de fiecare personaj. Fără îndoială, şi aceasta face unitatea şi chiar frumuseţea stilului şi totodată caracteristica lui, tratarea în suprafeţe mari rupe cu redarea fidelă a expresiei din timpul Imperiului de Mijloc, reluînd tradiţia memfită a Vechiului Imperiu, dar execuţia a devenit mai elaborată şi totodată mai

abilă, ştiind să reproducă, prin jocul liniilor şi al planurilor, personalitatea modelului, şi – lucru de care ne putem convinge studiind diferenţele dintre fizionomii – asemănarea cu acesta. Idealizarea, în loc să ducă la îndepărtarea de model, se circumscrie astfel între nişte limite care îi permit sculptorului să-l înţeleagă mai bine ca niciodată şi să atingă, împotriva oricărui academism şi prin simpla sugestie, dar cît de savantă, desăvîrşirea artistică. Acest lucru reiese în special din reprezentarea capului lui Hatchepsut *(pL 15)* – apar- ţinînd statuii de la New York ce o înfăţişează stînd jos—, de formă triunghiulară: scobirea uşoară şi treptată a obrajilor în jurul nasului naşte surîsul din ochii alungiţi de pisică, de o rece viclenie, corectată, în sensul feminităţii, de gura mică şi sensibilă, uşor bosumflată. Tăietura feţei lui Tutmosis pare a o înrudi cu cea a mătuşii sale, dar nimic mai înşelător decît această impresie. Faţa lui Tutmosis este în mod evident mai pătrată *(pi. 14),* şi, în ciuda trăsăturilor frumoase, întru totul bărbătească, şi chiar exprimînd (ne referim în special la statuia de la Cairo, care-l înfăţişează în picioare) o hotărîre deplină, aproape sălbatică: ochii sînt de o factură obişnuită, sub sprîncenele stilizate, dar pomeţii întrerup pentru o clipă suprafaţa alungită a obrajilor aflaţi în prelungirea urechilor, iar maxilarul inferior este net conturat, deşi uşor teşit, întreg faciesul fiind orientat către nasul lung şi chiar proeminent. Capul lui 117 Amenofis II, mai înfundat între umeri, pe un
trup cu un modeleu mai discret, dar, după cum s-a văzut, diferit de cel al predecesorului său, e mai armonios (mai ales cel al statuii din Cairo, care îl înfăţişează aducînd jertfe zeilor), şi, chiar prin aceasta, poate să pară mai convenţional.
Dar dacă astfel ar sta lucrurile, această decadenţă s-ar fi continuat, după toate probabilităţile, şi sub urmaşul lui, a cărui faţă în formă de hexagon, după cum s-a văzut, cu pomeţii mult ieşiţi spre exterior – ne referim la monumentul aflat la Cairo sau chiar la cel de la British Mu- seum, care îl înfăţişează în genunchi, aducînd ofrande zeilor într-o atitudine elegantă –, arată că tendinţa de a reda asemănarea cu modelul, în ciuda trăsăturilor idealizate, s-a

menţinut.

SUB AMENOFIS II APARE O TENDINTĂ REALISTĂ, CARE SE ACCENTUEAZĂ SUB AMENOFIS III. Rămîne să ne întrebăm dacă grupul din granit negru de la Cairo, care-l înfăţişează pe acest rege şi pe mama sa, departe de a fi opera unei dălţi mai puţin îndemînatice sau mai neglijente, nu vădeşte o intenţie realistă

— evidentă deja în cazul statuii ce-l înfăţişează pe Amenfois III în picioare, aflată acum la Cairo – care se va accentua o dată cu monumentele înăltate de Amenfois III, spre a înflori în deplină libertate o dată cu cele ale lui Akhnaton. în acest grup, alături de masa trupului lui Tutmosis ÎV, deviat, de altfel, spre cel al lui Tiâa, pe care o ţine de mijloc, faţa şi formele acesteia sînt neîndoielnic mai elegante, aproape convenţionale: în felul cum e executat trupul regelui trebuie să vedem deci nu atît o neglijenţă cît o intenţie de realism.

Această intenţie devine din ce în ce mai evidentă în cazul monumentelor regale din timpul lui Amenofis III. Fără îndoială, unele dintre acestea rămîn fidele tradiţiei moştenite din perioada începuturilor dinastiei, ca, de exemplu, capul de la Luvru, sau sfinxul de la muzeul din Cairo

— sau, deşi răspunzătoare de aceasta pot fi socotite în parte marile dimensiuni, capul colo- 118 sal păstrat la Luvru, sau chiar grupul colosal de la muzeul din Cairo. Dar tendinţa realistă se insinuează pînă şi sub aspectul convenţional. Ezităm deci, cînd privim capul de la muzeul din Cleveland – mai ales dacă facem o apropiere cu statuile lui Tutankhamon –, să spunem dacă nu avem mai curînd de a face cu liniile curbe şi fragile ale unui chip de adolescent decît cu nişte trăsături calme şi stereotipe. Dar în cazul capului colosal de la British Museum, obrajii plaţi, buzele strînse şi bărbia proeminentă intră, în mod vizibil, în contradicţie cu stilizarea sprîncenelor. Două statuete de lemn, mai ales, înfăţişîndu-l pe rege aproape bătrîn, una aflată la Hildesheim, cealaltă

la Brooklyn Museum *(pl. 14),* contrastînd cu o alta din aceeaşi materie, aflată la Luvru, prezintă o accentuare foarte expresivă a liniilor – reluată, de altfel, de creatorii capului lui Tii (exemplarul de la muzeul din Cairo şi cel de la muzeul din Berlin): colţurile gurii sînt căzute, cu o expresie amară, pieptul, abdomenul şi coapsele îngroşate – ce rupe în mod deliberat cu echilibrul realizat la începuturile dinastiei. Idealizarea este de data aceasta abandonată în favoarea unui realism care, în cadrul unor canoane ce respectă încă proporţiile, înlocuind însă graţia prin moliciune, nu se poate măsura cu realismul atît de viguros afirmat sub dinastia a XH-a. Sentimentul amărăciunii în faţa vieţii şi al spaimei de moarte este acelaşi, dar expresia patetică a măştii lui Sesostris III, de la Luvru, nu mai e aici decît oboseală şi renunţare.

Aşadar cel mai tîrziu în timpul domniei lui Amenofis III s-a operat, lucru de care nimeni nu se mai îndoieşte acum, ruptura cu idealul artistic de la începuturile dinastiei. Faptul acesta se datoreşte oare suveranului? Sîntem înclinaţi să o credem, dat fiind expresia amară înscrisă pe chipul statuilor de lemn ce-i înfăţişează pe rege şi pe regină ajunşi în preajma bătrîneţii, şi care nu se potriveşte cu setea de viaţă, oricît de nefi- **119** rească, a lui Akhnaton. Nu e imposibil ca regele,
conştient de degenerescenta sa fizica, accentuată de moravurile importate din ţările cucerite ale Asiei, să fi socotit, la sfîrşitul domniei sale, inutil să o mai ascundă sub idealizarea tradiţională, fără a beneficia totuşi, ca fiul său, de elanul tinereţii, pentru a încerca să o impună drept canon de frumuseţe supuşilor săi. Dar succesorului său nu-i va mai rămîne decît să însufleţească aceste tendinţe cu flacăra lui lăuntrică, pentru a traduce în faptă noul său ideal.

CELE TREI MANIERE CARACTERISTICE PENTRU PERIOADA AMARNIANĂ.

Arta perioadei amarniene se exprimă poate în chipul cel mai nunanţat în domeniul statuilor. Trei maniere caracterizează această artă – deşi nu putem stabili delimitări precise, ele între- pătrunzîndu-se în mod

subtil –, oscilînd între doi poli de stilizare care, în mod uimitor, nu sînt, la urma urmei, atît de opuşi unul celuilalt. Aceste trei maniere au în comun, în afară de cîteva excepţii limitate la unele statui acefale de prinţese, înfăţişarea greoaie a trupului, dezvoltarea excesivă a părţii anterioare a coapselor şi, mai ales la rege, pieptul adipos precum şi pîntecele umflat, subliniat de răscroiala adîncă a şorţului. Toate trei, de asemenea, insistă asupra formei alungite a capului, tratat ca o piramidă cu vîr- ful ascuţit, a cărei lungime este accentuată, la prinţese, de partea occipitală foarte dezvoltată a craniului, iar la rege şi regină de coafură. Diferenţele apar atît din dozarea acestor elemente cît şi din dozarea detaliilor feţei.

Un lot de statui de dimensiuni mai mari decît cele naturale, găsit într-o ascunzătoare din Karnak, şi înfăţişîndu-l pe Amenofis IV *(pl. 15)* reuneşte opere datînd din perioada cînd regele nu se instalase încă la Tell el-Amarna. Fizionomia ca şi trupul sînt lipsite de orice urmă de tinereţe. Hidoşenia unei fiinţe degenerate pare a fi cultivată în sine. Totul apare aici ca o sfidare aruncată, încă de la înscăunare, lui Amon şi preoţilor săi, şi nimic nu ar explica mai bine,

> alături de opoziţia făcută caracterului eretic al religiei atoniene, modul în care aceştia s-au înverşunat să distrugă memoria lui Akhnaton. Exagerările monstruoase, împinse mai departe decît în orice altă operă din timpul acestei domnii, atît în ceea ce priveşte faţa cît şi membrele, conferă acestor statui o unitate de stilizare care ar putea, din punct de vedere artistic, să ne facă a le socoti, dacă nu nişte capodopere, cel puţin nişte opere care refuză orice convenţie, comparabile cu tentativele ,cele mai moderne şi avînd în acelaşi timp meritul de a nu renunţa la ceea ce are mai bun tradiţia. Chiar şi în aceste înspăimîntătoare apariţii, care te duc cu gîndul la imaginile reflectate într-o oglindă deformantă, artistul menţine explicit tensiunea celor doi termeni între care trebuie să evolueze orice artă adevărată:
>
> realul, constituit de diviziunile,
>
> chiar exagerat de alungite, ale unui trup disproporţionat, şi idealizarea tradusă prin ritmul riguros

şi totuşi suplu care se propagă de la o diviziune la alta. Faţa ascultă de aceleaşi reguli: deşi ahmgirea liniilor şi buza inferioară foarte groasă a gurii care brăzdează un facies îngust pot şoca la prima vedere, echilibrul este restabilit de pomeţii uşor proeminenţi şi de bărbia rotunjită. În ciuda exagerărilor, un stil este astfel creat, stil ce se regăseşte la statueta cu trăsături şi mai marcate sau la ornamentul, în formă de cap, al harpei, amîndouă de lemn, şi aflate acum la Luvru: linia neîntreruptă care merge de la frunte la baza nasului, obrajii scobiţi sub pomeţii uşor proeminenţi şi ochii între- deschişi, bărbia prelungă şi rotunjită .sub buzele ţuguiate conferă acestor chipuri o expresie patetică, obţinută într-o cu totul altă tonalitate – cea a disonanţelor –, dar nu mai puţin emoţionantă decît tonalitatea realistă şi discretă a măştii lui Sesostris III.

La polul opus se situează bustul atît de bine cunoscut al lui Amenofis IV *(pl. 16)*, din calcar pictat, aflat acum la Luvru. Fineţea materiei, 121 albeaţa bolnăvicioasă a pietrei pe care acum nici o culoare nu o mai împoclobeşle şi care nu mai rezistă la acţiunea timpului, se potrivesc cu extrema delicateţe a unei măşti cu trăsături tinere şi armonioase, pusă şi mai mult în evidenţă de alungirea în înălţime şi de forma eva- zată a „căştii" albastre. în cazul acesta, deşi linia feţei este tot prelungă iar prognatismul încă vizibil dacă-l privim din profil, pomeţii nu mai sînt proeminenţi, linia frîntă care duce de la frunte la nas este marcată, totul are o anumită regularitate, mai exact, totul tinde către o idealizare exprimînd tinereţea şi spiritualitatea care situează acest cap, ca şi statuile din Karnak, dar la cealaltă extremă, într-o lume foarte îndepărtată de cea a existenţei cotidiene.

Celelalte statui, busturi sau capete aparţinînd perioadei amarniene şi apropiindu-se mai mult sau mai puţin de unul din aceşti poli, trebuie situate într-o zonă intermediară, foarte largă de altfel. Chiar dacă există stilizare – şi în materie de artă ea există întotdeauna într-o mai mare sau mai mică măsură –, aceasta nu mai atinge paroxismul; cît despre realism, el rămîne în limitele normalului.

Cele trei portrete ale lui Nefertiti, celebre în diferite moduri şi din diferite motive – bustul şi statuia de la Berlin, capul de la Cairo – constituie cea mai bună ilustrare a acestui echilibru. Bustul de la Berlin, al reginei (*pl.17*), se aseamănă poate cel mai mult cu cel al regelui, de la Luvru, din punct de vedere exterior, prin alegerea formei generale, cea a unui bust, cu capul, încă alungit de o coafură evazată în partea de sus, ieşind în evidenţă – din faţă, perpendicular, din profil, în planuri frînte – pe linia umerilor; din punct de vedere al detaliilor, prin fineţea chipului, tăiat în formă de triunghi isoscel şi alungit încă de coafură, formă ce rămîne foarte suplă datorită curbei sprîncenelor şi a pleoapelor grele precum şi pometilor uşor proeminenţi şi buzelor uşor umflate. Totuşi ochii seamănă cu cei ai coloşilor lui Amenofis IV din Karnak, şi, ca şi în cazul acestora, linia frunţii şi

linia nasului se continuă una dintr-alta fără'nici o întrerupere. în schimb, proporţiile sînt de o armonie suverană, planurile, foarte line, converg fără efort, din orice direcţia ar porni, către linia generală. Coloritul brutal al coafurii sau al colierului, cont-rastînd cu nuditatea actuală a pietrei în cazul căştii şi al bustului lui Amenofis IV, pun poate şi mai mult în evidenţă puritatea măştii colorate a reginei, în cazul statuei de la Berlin *(pl.18)* întîlnim aceeaşi linie a feţei, o coafură foarte puţin dife^ rită, o înclinare asemănătoare a capului în raport cu umerii, dar trăsăturile atît de fermecătoare sînt descompuse de o bătrîneţe tristă: gura este mult mai proeminentă şi cu buzele strînse, astfel încît capul, atît de aerian în cazul bustului de la Berlin, apare aigi ca o povară susţinută de gîtul firav, deasupra unui piept căzut şi a unei talii îngroşate. Buzele ţuguiate apropie acest căp de cele ale coloşilor din Karnak sau de capetele concepute în aeelaşi stil, dar statuia lui Nefertiti e dincolo de orice exagerare, totul rămî- ne proporţionat; este pur şi simplu o femeie profund reală, cu trăsăturile îmbătrînite şi care îndură cu greu pierderea frumuseţii.

Lucrul e poate şi mai evident în cazul capului

neterminat de la Cairo *(pl,17)*\ deoarece această operă pare a realiza echilibrul dintre diferitele tendinţe ale artei amarniene. Gură proeminentă, dar înclinaţie a nasului uşor modificată în raport cu fruntea, ochii subliniaţi de o linie neagră sub arcada tot rotunjită, pomeţi mai proeminenţi, obraji tot drepţi dar într-o mască mai puţin alungită, planuri care se compensează şi converg către un centru, fiecare trăsătură păstrîndu-şi individualitatea într-o expresie liniştită şi vie – această faţă reuşeşte să rămînă omenească, depăşind în acelaşi timp omenescul, capodoperă incontestabilă a sculpturii tuturor timpurilor. Oricît de revoluţionară ar părea, arta amarniană rămîne credincioasă liniilor generale ale stilului caracteristic dinastiei a XVIII-a. Deşi ʳaccentu- 123 ează şi rotunjeşte formele trupului, tendinţa rea
listă ca şi paroxismul stilizării sînt dominate de respectul proporţiilor fundamentale şi, în multe cazuri, mai ales în ceea ce priveşte ritmul trupului feminin, poate, în egală măsură, să se supună regulilor echilibrului celui mai vibrant (vezi statuia de prinţesă de la Brooklyn Museum) şi să traducă în forme greoaie senzualitatea epocii (vezi trupurile de prinţese de la Philadelphia sau de la Luvru). Faţa este tratată tot în mase mari, renunţîndu-se la modeleu. Noutatea constă în practicarea la limită a acestei tehnici prin sub- ţierea în lungime, conformă de altfel liniilor directoare ale dinastiei a XVIII-a, cu atenuarea, uneori cu suprimarea proeminenţelor (a pomeţilor) sau a adînciturilor (a trecerii de la frunte la nas).
Hidoşenia sau fineţea extremă obţinute astfel e- rau, fără îndoială, necesare pentru înflorirea unor capodopere de echilibru şi de suavitate, ce se situează la locul de întîlnire a celor două lumi ireale între care a oscilat, pradă revoltei, sufletul neliniştit şi pătimaş al lui Akhnaton.

SUB TUTANKHAMON, COPILUL SI EXPRESIA FEŢEI ÎŞI FAC APARIŢIA ÎN ARTĂ. Apariţia copilului în artă ca subiect de sine stătător se produsese în perioada amarniană odată cu picturile şi cu sculpturile ce le înfăţişau pe fiicele lui Achnaton. Ea este consacrată în mod şi mai oficial prin persoana

regală a lui Tutankhamon. Statuile acestui rege – mort în jurul vîrstei de 17 ani – exprimă fie întreaga prospeţime a unei vieţi aflate la începuturile ei, fie spaima uimită a unei fiinţe care simte că viaţa ce i-a fost dată va pieri înainte chiar de a fi înflorit cu adevărat. Toate reţin deci din arta a- marniană preocuparea de a reda expresia, care, de altfel, nu va mai lipsi din figuraţiile, tratate tot în mase mari, din timpul dinastiei a XVIII-a. Preocuparea de a reda asemănarea cu modelul, care, la începutul Noului Imperiu, ştiuse să se pună de acord cu un stil idealist, persistă. Ea se manifestă în figura mai mult lată decît lungă

a lui Tutankhamon (bustul de la muzeul din Cairo, al cărui cap iese dintr-o floare de lotus – *pl.l8)*\ de adolescent ce freamătă, mîndru de casca sa albastră, care contrastează cu tinereţea fizionomiei (statuia de la Metropolitan Museum din New York); de tînăr burghez cu trăsăturile uşor buhăite (bustul prelung, de lemn, aflat la Cairo); de personaj idealizat, cu trăsături armonioase (statuile sau capetele lui Amon din Karnak, din Bruxelles sau Paris); de personaj oficial, dar cu o expresie plină de tristeţe (capul din Boston şi statuia de granit din Cairo); de muribund deznădăjduit (măştile celor două sarcofage de aur – *pl. 19)*.

SFÎRŞITUL DINASTIEI A XVIII-A. Cele cîteva monumente rămase de la regii Ai şi Horemheb manifestă fiecare, parţial, tendinţele ce s-au a- firmat încă de la începuturile dinastiei a XVIII-a. Un cap al lui Ai aflat la Cairo, în planuri admirabil tăiate, şi o statuie înfăţişîndu-l pe Horemheb ghemuit pe vine, de la Metropolitan Museum din New York, anterioară urcării sale pe tron, a- testă în bună măsură preocuparea de a reda expresia, inaugurată sub Tutankhamon. Mai idealizate şi apropiindu-se de stilul lui Tutmosis III sînt o statuetă de lemn aflată la Cairo, atribuită unuia din aceşti doi faraoni, şi un grup înfăţişîndu-l pe Horemheb stînd jos şi pe Ilorus (Viena); un colos aflat la Berlin, cu numele lui Ai, prezintă stilizarea agresivă a coloşilor lui Akhnaton din Karnak.

SUB SETI i, ÎNTOARCERE LA IDEALISM;

PERPETUAT SUB RAMSES II, EL SE MANIFESTĂ CURÎND ALĂTURI DE UN ANUME STIL GREOI. întoarcerea la stilul începuturilor dinastiei a XVIII-a, iniţiat de Horemheb, se precizează în perioada de început a dinastiei a XlV-a, sub Seti I, caracterizînd această dinastie şi pe cea care-i va urma. Ea are drept urmare opere de o mare puritate de factură, tinzînd 125 totuşi către un anume stil convenţional, ca în cazul măştii şi bustului lui Seti I, de la Cairo, al admirabilei statui a lui Ramses II de la Torino *(pl. 21),* şi al capului aceluiaşi rege de la Metropolitan Museum din New York. Sub Ramses II, totuşi, alături de aceste forme perfect proporţio- nate şi modelate, care întrunesc calităţile cele mai tradiţionale ale sculpturii egiptene sub forma lor cea mai desăvîrşită, apare un stil vădit greoi; proporţiile sînt respectate, dar faţa triunghiulară devine rotundă, capul se înfundă între umerii prea ridicaţi, în timp ce, de fiecare parte a pectoralilor proeminenţi, braţele muşchiuloase atîrnă de-a lungul trupului, care se sprijină pe picioare puternice.

Acest stil contrastează prea mult cu primul pentru a nu fi intenţionat. Cînd ne gîndim la coloşii tot mai numeroşi sub domnia lui Ramses II, şi mai ales la cei în altorelief – adevărate statui aproape – din faţa templului din Abu-Simbel, sau la cei de pe coloanele acestui templu sau de pe coloanele templului din Gerf Husein, ajungem în mod firesc să credem că faraonul vrea să impună, atît poporului egiptean cît şi naţiunilor supuse, ideea puterii regale. Trăsăturile regelui par a fi păstrate în cazul cîtorva monumente aflate la jumătatea drumului dintre aceste două stiluri. în ciuda dimensiunilor, capul colosal de granit negru din a doua curte a Ramesseumului, ca şi cele ale coloşilor – înfăţişaţi stînd jos – din Abu Sim- bel *(pl.20),* a căror fotogrametrie *(fig.27)* a permis să-se înregistreze asemănarea relativă cu statuia din Torino, exprimă un echilibru ce pledează în favoarea acestei concluzii.

Deşi se mai întînlesc încă, aceste tendinţe extreme se atenuează sub Merneptah şi sub Seti II. Colosul care-l înfăţişează pe Seti II, de la Luvru, şi statuia sa de la British Museum, se situează probabil între primele două. Ramses III, admirator al marelui său omonim, îi reînvie caracteristicile într-o statuie în stil idealist aflată azi la Boston (*pl.21),* avîndu-şi contrariul, de factură grosolană, la Philadelphia *(pl. 21),* în timp ce o statuie înfăţişîndu-l în picioare, aflată la Cairo, 126

prezintă, fără îndoială, pe o falâ mai dreptunghiulară, adevăratele lui trăsături. Pînă la sfîr- şitul dinastiei a XX-a prevalează cele două tendinţe extreme. Dar, deşi asigură încă multă vreme o anumită unitate de stil, prin nota lor conven-

27. Kamses M: fotograinetrie (Ah u – Siinbei)

ţională ele sint încă de pe acum pe drumul decadenţei.

STATUILE CIVILE. Spre deosebire de epocile precedente cînd, în ceea ce priveşte operele mai oficiale, se putea vorbi de o întîrziere în acest domeniu, statuile civile se modelează acum în-deaproape după statuile regale, urmîndu-le strict evoluţia. În timp ce persoana suveranului, în ciuda eforturilor de a-şi menţine caracterul divin, se apropie de supuşii săi, iar aceştia participă tot mai mult la privilegiile sale, bogăţia prăzilor luate din Asia cuprinde întreaga ţară, atelierele se înmulţesc şi, perfecţionîndu-şi tehnica, îşi satisfac toii clienţii, membri ai familiei regale sau nobili, burghezi sau‘mari proprietari. Prin chiar acest fapt tehnica este totdeauna desăvîrşită;

grosolănia şi vulgaritatea se manifestă arareori; în schimb, statuile particulare rup cu realismul care, în secolele precedente, constituise originalitatea lor, renunţând la rolul lor implicit de a reînnoi inspiraţia în domeniul statuilor regale, care îşi impun astfel stilul.

VARIETATEA ATITUDINILOR. Deosebirea de statuile regale este, cu începere din acest moment, pur exterioară, şi constă aproape numai în varietatea atitudinilor sau a acţiunilor înfăţişate, singurul domeniu în care se poate exercita libertatea individuală. Dacă trecem – considerîndu-le prin excelenţă convenţionale – peste acele *uchebti*, peste altarele consacrate larilor şi peste nenumăratele obiecte votive cu figură umană, trebuie să menţionăm – alături de atitudinile tradiţionale sau imitate după statuile regale: grupuri de personaje stînd jos sau în picioare, scribi ghemuiţi, statui naofore, dintre care multe îngenucheate – o categorie, la prima vedere destul de ciudată, cea a statuilor bloc *(pl. 22),* apărute timid în timpul Imperiului de Mijloc, şi care devin tot mai numeroase in perioada pe care o studiem.
Ele înfăţişează de fapt o atitudine de odihnă practicată încă de cătie felahii din Egiptul de astăzi şi care, adoptată de egiptenii de odinioară în temple, simboliza, în cazul statuilor, atît prezenţa în preajma regalului lor mijlocitor pe lîngă zei, cît şi, prin privirea lor, contemplarea divinităţii.

UN STIL CONVENŢIONAL. în ciuda acestor diferenţe exterioare şi a calităţii sale, stilul statuilor particulare rămîne deci uniform şi oarecum convenţional. Respectînd cronologia, ne vom mulţumi aici să punem în valoare operele mai importante, făcînd totuşi distincţia între cele de piatră şi cele de lemn.
în contrast marcat din punct de vedere al stilului sînt două grupuri, ambele din timpul lui Amenofis II, cel înfăţişînd pe Sennefer, pe Senai şi pe fiica lor, aflat la Cairo, şi cel înfăţişîndu-J pe Kaemimem, pe Meritre şi pe fiul lor, aflat la 128

Luvru, grupuri a căror atitudine este asemănătoare. În cazul primului, trupurile sînt îndesate şi* greoaie şi, în ciuda gurii surîzătoare şi a cutelor convenţionale ale pîntecului bărbatului, întîl- nim atît o tendinţă realistă în trăsăturile subliniate ale personajelor, cît şi o tendinţă de stilizare în simetria inversată a perucii care cade pe spate, a umerilor laţi şi a şoldurilor strimte la bărbat, a perucii căzînd în faţă, a umerilor strîmţi şi a şoldurilor late la femeie – stilizare în sensul acuzării formelor greoaie, accentuată de încrucişarea strînsă a braţelor petrecute pe dindărătul trupurilor şi de faptul că intervalul dintre acestea este în întregime ocupat de tînăra fată. În grupul aflat la muzeul Luvru stilizarea, dimpotrivă, tinde a da formelor un caracter aerian: taliile sînt alungite, distanţa dintre trupuri accentuată de golurile dintre braţele încrucişate (numai extremitatea acestora este petrecură pe dindărătul celor două trupuri) şi de intervalul lăsat de fiecare parte a fiului, picioarele au o linie elegantă – eleganţă prezentă pînă şi în felul cum sînt tratate degetele – , în sfîrşit, modeleul torsului este suplu şi discret iar trăsăturile feţei pline de fineţe.

Deşi ansamblul are o înfăţişare prea geometrică iar membrele sînt cilindrice în cazul statuii ce-l înfăţişează pe Setau îngenuncheat şi înconjurînd cu braţele o cobră încolăcită (Muzeul Luvru), faţa rotundă, dar plină de farmec sub peruca deasă, corespunde stilului epocii lui Tutmosis IV.

CARACTERUL CONVENŢIONAL AL REALISMULUI ÎNSUŞI. Realismul care apare încă de pe acum se afirmă treptat sub Amenofis III mai ales prin statuile – toate aflate la Cairo – arhitectului său Amenhotep, fiul lui Hapu *(pl.23)*. în două dintre ele, cutele pîntecului sînt convenţionale, şi în toate, de asemenea, convenţională este relaxarea muşchilor pectorali; dar în cazul statuii care-l înfăţişează în atitudine de scrib ghemuit, cu gambele foarte aparente, faţa, deşi 129 tînără şi întrucîtva stilizată în partea superioară, este individualizată prin buzele groase şi prin

maxilarul inferior proeminent. Aceleaşi trăsături se regăsesc la statuia care-l înfăţişează în picioare, şi, mult mai accentuată, la cea care-l înfăţişează ghemuit, cu gambele ascunse de veşmînt; pîntecul este de asemenea mascat şi susţinut de veşmînt, dintr-un fel de cochetărie, dar el contrastează cu atît mai mult cu pectoralii ce se revarsă greoi, şi mai ales cu faţa cu obrajii scobiţi, cu nasul turtit, pe care ies în evidenţă, deasupra gîtului zbîrcit şi întins înainte, ochii, sub fruntea dreaptă, şi ansamblul alcătuit de buze şi de bărbie: atitudine contemplativă de bătrîn, care se înrudeşte, prin calmul său liotărît, şi unic, poate, în perioada Noului Imperiu, cu operele cele mai emoţionante din timpul Imperiului de Mijloc, În schimb, tendinţa cea mai idealistă din vremea lui Amenofis III este vizibilă în cazul grupului de la Brooklyn Museum din New York, care-i înfăţişează pe Nebsen şi pe Nebetta înlănţuiţi, şi, fără îndoială, în cazul unui grup celebru de la British Museum (no. 565).

Faimosul „cap Salt", de la Luvru, atribuit multă vreme epocii dinastiei a IV-a, aparţine mai sigur perioadei lui Akhnaton sau celei imediat urm ăroare. Pomeţii proeminenţi îl apropie de prima manieră din timpul domniei acestuia, ca şi, mai ales, lobul străpuns al urechii, în timp ce tratarea gurii ne duce cu gîndul la maniera intermediară şi 1a felul cum este tratată gura lui Tutankhamon la cele mai multe dintre statuile sale. Sîntem cuprinşi de admiraţie în faţa echilibrului planurilor, ce idealizează într-o oarecare măsură un chip care, în realitate, exprima, probabil, destulă brutalitate. Două foarte frumoase capete de statui sfărîmate, aflate acum la Florenţa, se înrudesc – fiecare prezentînd forme diferite şi, fără îndoială, realiste, mai rotunjite, în cazul uneia, mai scobite, în cazul celeilalte – prin privirea înceţoşată şi parcă interiorizată, şi prin buzele subţiri, cu chipul grav al generalului Horemheb, fiind, după toate probabilităţile, după cum s-a mai arătat, contemporane cu Tutankhamon.

Din epoca râmessidă avem puţine opere importante. Exceptînd tratarea veşmintelor şi a podoabelor, şi tratarea extrem de detaliată a perucii şi a

cutelor rochiilor bufante, tehnica, mai ales în ceea ce priveşte chipul, pare a se fi simplificat. Ea recurge tot la tratarea în mase mari, cu respectarea proporţiilor, dar echilibrul şi opoziţia planurilor, care sugerau prin ele însele personalitatea profundă a subiectului,lipsesc. De aceea maniera este cînd convenţională, fără a exclude totuşi un anume realism, ca în cazul statuii lui Siese, înfăţişat în chip de naofor, de la Luvru, cînd accentuat realistă, prin simpla îngroşare a trăsăturilor, altminteri convenţionale, ca în cazul statuii ce-l înfăţişază pe Iiu ghemuit, aflată tot la Luvru.

MODELEU MAI ACCENTUAT LA STATUETELE DE LEMN. Spre deosebire de piatră, lemnul oferă modeleului posibilităţi care – într-o perioadă cînd artiştii beneficiau de o îndelungată tradiţie estetică şi totodată de toate resursele a- eumulate ale tehnicii şi ale luxului – sînt utilizate de către ei cu un gust nemaiegalat. Acesta se manifestă încă din timpul domniei lui Tutmosis I, în cazul a două statuete înfăţişînd un bărbat şi o femeie, aflate acum la Moscova. Atitudinile sînt rigide, privirea fixă, dar feţele fine şi vii, iar în tratarea trupului bărbatului, destul de puternic, şi a trupului femeii, alungit şi delicat, în genul celor din timpul Imperiului de Mijloc, modeleul, rămînînd discret, este în net progres în raport cu epocile precedente, prin îmbinarea procedeului tratării în mase mari cu preocuparea de a nu neglija proporţiile nici unui membru.

Un grup de statuete de femei provenind din Medinet el-Horob, dintre care două se află la Brooklyn Museum din New York, contrastează cu o statuetă de bărbat de la Berlin. Amîndouă a- parţin epocii preamarniene sau amarniene. Accentuarea deformaţiilor amarniene este mai frapantă şi 131 chiar hidoasă în cazul primelor, în timp ce în cazul ultimei sînt respectate proporţiile fundamentale. Contrastul însuşi subliniază varietatea de utilizare pe care i-o oferă artistului o materie mai moale clecît piatra şi care, o dată şlefuită, captează şi

răsfrînge lumina, făcînd-o să danseze parcă, în timp ce piatra – calcar sau gresie, mai ales – o opreşte şi o neutralizează.

DOAMNA TUY. Creatorul statuetei cunoscută sub numele de Doamna Tuy (*pl. 22)* ştie să. dispună cu un g. st desăvîrşit de acest ansamblu de mijloace, care presupune în egală măsură inspiraţie şi tehnică. E de ajuns să o comparăm cu cea a Doamnei Nai, aflată tot la Luvru, pentru a aprecia atît la una cît şi la cealaltă echilibrul calităţilor moştenite de pe urma tentativelor de eliberare amarniene şi a stilizării din timpul Noului Imperiu* dar şi pentru a măsura întreaga distanţă care desparte un exemplar ce se mulţumeşte să se conformeze canoanelor stabilite, de o operă ce atinge desavîrşirea artistică. Peruca abundentă, capul fin şi expresiv, mai surîzător, în cazul lui Nai, mai grav, în cazul lui Tuy, trupul strîns, dar deloc ascuns, de rochia lungă, piciorul stîng uşor adus înainte, braţul drept atîr- nînd de-a lungul trupului, în timp cemînastîngă, la capătul braţului îndoit, * apasă între sîni un obiect sacru – iată tot atîtea elemente comune celor două statuete. Singurele deosebiri în ceea ce priveşte aspectul general sînt, la statueta lui Nai, bazinul destul de lat, peruca cu bucle mai mari şi linia mai marcată a bandei înguste şi verticale de pe partea din faţă a rochiei. Dar aceste deosebiri sînt puse pe deplin în valoare în cazul statuetei Doamnei Tuy: peruca, foarte lucrată şi cu rînduri de bucle.extrem de fine, ultimele, mai strînse în partea de jo.s, înconjurînd mai îndeaproape umerii, pune cu atît mai mult în evidenţă, prin căderea ei bogată şi totuşi aeriană, faţa expresivă pe care o încadrează şi, de asemenea, formele prelungi şi abia voalate; gestul

prin care mîna stîngă este adusă la piept neutralizează cu totul rigiditatea ce ar]fi putut rezulta din faptul că personajul este înfăţişat în picioare şi din acela că braţul drept atîrnă de-a lungul şoldului;

banda verticală de pe partea din faţă a rochiei, atenuată, nu mai interpune nici un obstacol. Rochia este strîns lipita de trup; stofa, întinsă de la un picior la celălalt, nu prezintă decît rare zone de umbra, în degradeu, lăsînd lumina să joace pe curbele prelungi şi pline şi – fie că sînt privite lateral sau din faţă – pu-$_t$ nîndu-le pe deplin în valoare conturul desăvîrşiţ. Această capodoperă poate fi considerată o victorie a artei egiptene în ceea ce priveşte postulatul ei esenţial: armonia planurilor sau a volumelor, cu treceri extrem de subtile, armonie ce dispreţuieşte detaliile exterioare, dar care exprimă cu atît mai bine, tocmai pentru că porneşte de aici, viaţa lăuntrică însăşi.

Arte minore

Obiectele de lux au atins, în perioada Noului Imperiu, o dezvoltare nemaicunoscută pînă atunci. Este domeniul în care putea să se manifeste la modul cel mai imediat creşterea considerabilă a nivelului de trai al egiptenilor, datorată atît prăzilor de război şi tributurilor luate de la popoarele învinse, cît şi extinderii privilegiilor şi veniturilor aduse de ele.

Deşi ne-au parvenit în număr mare, ele sînt foarte puţine în raport cu cantitatea fără îndoială enormă produsă în acea epocă, şi care, dat fiind dimensiunile reduse ale obiectelor, a dispărut în cea mai mare parte în decursul mileniilor. Acest număr relativ restrîns nu ne permite să urmărim îndeaproape evoluţia stilului. Putem cel mult vedea cum, pe formele elegante transmise în cursul Imperiului de Mijloc, apare în mod tot mai vizibil, începîncl cu perioada monumentelor din Tell el-Amarna, şi, mai ales, cu perioada lui Tutankhamon, propensiunea către bogăţie şi 133 supraîncărcare, de origine, fără îndoială, asiatică.

Pare deci preferabil, şi de data aceasta, să ne limităm la a pune în valoare obiectele cele mai importante şi anumite tehnici întîlnite acum. Printre obiectele de mobilier, trebuie să acordăm un loc aparte sicrielor şi sarcofagelor.

SICRIELE ŞI SARCOFAGELE. Forma de sicriu adoptată în timpul Imperiului de Mijloc – — cea a unui paralelipiped drept, cu capacul bombat – continuă a fi folosită, dar ea se îmbogăţeşte cu cîteva figuri de zei, printre care, firește, cea a lui Isis şi cea a lui Neftis, în general pictate pe feţele laterale. Această formă se va perpetua pînă la sfîrşitul istoriei Egiptului. Se pare că sfîrşitul dinastiei a XH-a a inaugurat tipul de sicriu antropoid, care va deveni preponderent cu începere din timpul Noului Imperiu, cel puţin în rîndul claselor bogate. Executate din lemn sau din carton, aceste sicrie, trei la număr, se îmbucă unul într-altul aderînd strîns la forma de mumie Gulcată pe spate impusă cadavrului, cu masca umană aparentă.

Este cazul să citǎm aici cele trei sicrie îmbucate unul într-altul ale lui Tutankhamon, făcute, dacă socotim de la cel mai mare la cel mai mic, din lemn aurit, din lemn acoperit cu foiţe de aur ciocănit şi, în sfîrşit, din aur masiv, ca şi masca, executată tot din aur masiv – cu va de granit care le conţine fiind aşezată în interiorul a patru cufere aurite în formă de baldachin, îmbucate unele într-altele.

De tip destul de simplu sub dinastia a XVIII-a, această reproducere din lemn şi din carton a formei mumiei se împodobeşte, sub dinastia a XlX-a, în exterior pe un fond de lac galben, în interior pe un fond de vopsea albă, în compartimentele realizate prin încrucişarea de benzi tansversale şi verticale, cu scene funerare, devenite tot mai numeroase în vederea asigurării unei protecţii magice. Una dintre cele mai frumoase şi mai puţin influenţate de această ultimă tendinţă este cuva lui Amenemope, de la Luvru. Sub dinastia a XXI-a, caracterul complex şi mecanic

> al acestor reprezentări vădeşte o orientare şi mai accentuată către formulele magice, decadenţă artistică ce corespunde sărăcirii inspiraţiei religioase, rezultat al slăbirii puterii regale.
>
> Această formă antropoidă a sicriului,* rupînd cu forma paralelipipedică mai comună, a dus probabil la sarcofagele de piatră de formă aproape uriaşă, în care erau cuprinse, şi care au fost folosite pentru mai multe mumii de faraoni. Aceste sarcofage se disting printr-un capac pe care este înfăţişat, în

altorelief, trupul culcat al faraonului. Unul dintre cele mai frumoase este cel din granit roz al lui Ranises III, al cărui capac se află la Fitzwilliam Museum din Cam- bridge, în timp ce cuva este la Luvru. Pe părţile laterale ale acesteia se desfăşoară scene de călătorie solară, marcate prin incizie. Nu putem decît admira siluetele îngenuncheate ale lui Isis şi Neftys, înfăţişate la picioare şi la căpătîi, în exterior, ale căror braţe întinse, prelungite prin aripi de vultur colorate în albastru, asigură protecţia faraonului. Această protecţie este exprimată pînă şi în sculptură, prin însăşi forma sarcofagului, care o reproduce pe cea a unui cartuş culcat, adică pe cea a unui laţ de frînghie cu nod, alungit pe lături pentru a include numele faraonului, şi care reprezintă cercul solar – utilizare mai elocventă decît multe altele, dar mai ales concepută ca fiind eficace din punct de vedere magic, a ideilor solare şi a celor privitoare la divinizarea faraonului.

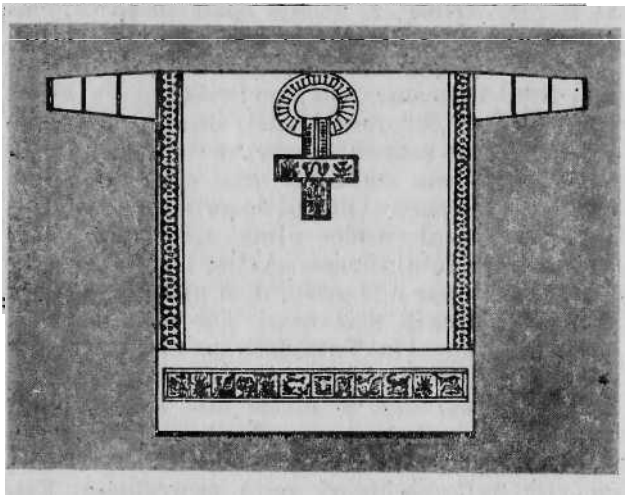
PAPIRUSURI ÎNLUMINATE. Obiceiul de a aşeza rulouri de papirusuri funerare în morminte corespunde atît unei extinderi a practicilor de magie cît şi pătrunderii chiar şi în păturile cele mai puţin bogate a riturilor funerare. Atît faraonii cît şi supuşii lor simt mai mult decît odinioară nevoia să-şi asigure viaţa de dincolo prin procedee cît se poate de tangibile şi tot mai numeroase. Este vestita epocă a „declaraţiilor de nevinovăţie" şi a riturilor de execrare, ale căror 135 formule, aşternute pe papirus, conferă mortului o garanţie aproape materială de fericire eternă. Devenea necesară o producţie întinsă şi cît mai puţin costisitoare a acestor papirusuri scrise, ca şi traducerea în tablouri a riturilor evocate de texte.

Arta înluminurii se dezvoltă sub Noul Imperiu pentru a răspunde acestei necesităţi. Viniete de dimensiuni mai mari sau mai mici întretaie sau întrerup la intervale regulate coloanele de caractere hieroglifice sau hieratice ale textelor funerare, înfăţişînd scene în care personaje ale miturilor solar sau osirian evoluează, ca întreaga artă a epocii, către evocarea magică. Născute odată cu brusca

expansiune a picturii, ele îi urmează stilul, adaptîndu-l la micile lor dimensiuni, cu o la fel de remarcabilă ştiinţă a desenului şi a culorii *(pl. 24)*.

ŢESĂTURI SAU BRODERII CU FIRE COLORATE. Nu e inutil să menţionăm aici ţesăturile cu fire colorate. Totalitatea veşmintelor ce ne-au parvenit sînt din in şi de o fineţe pe care nu au egalat-o, se pare, în zilele noastre, războaiele de ţesut cele mai moderne, dar prezentînd ţesătura cea mai simplă, din fire ecru. S-au păstrat, de asemenea, cîteva exemplare de tapiserie, din fire colorate. Astfel, în mormîntul lui Tutmosis IV s-au descoperit, pe un fragment de ţesătură, numele lui Amenofis II şi diferite inscripţii cu hieroglife ţesute cu fire viu colorate. Mai există, de asemenea, şi un veşmînt al lui Tutankhamon care prezintă, în jurul gîtului răscroit în formă de semn „ankh" (semnul vieţii) – răscroială ea însăşi împărţită în panouri în care se înscriu cartuşul regelui şi motive florale –, benzi laterale decorate cu desene geometrice şi o bor-' dură inferioară înfăţişînd în panouri alternate un motiv floral foarte stilizat şi scene de vînătoare în deşert de inspiraţie orientală *(fig. 28)*. Se pare că decoraţia cu fire colorate nu-şi va mai face în Egipt apariţia decît în perioada coptă, cînd va căpăta o foarte mare răspîndire.

VARIETATE ÎN CEEA CE PRIVEŞTE FORMA VASELOR. în ceea ce priveşte fabricarea vaselor, Imperiul de Mijloc nu fusese decît o epocă



de tranziţie. El nu se remarcase decît printr-o mai mare varietate a formelor, inspirate din realităţile cele mai diferite, şi prin întrebuin- 137 ţarea aproape exclusivă, dintre pietrele moi,

a alabastrului şi, fără îndoială, dintre pietrele dure, a marmorei. Un foarte frumos specimen din marmoră aflat la Metropolitan Museum din New York, alcătuit din două raţe cu picioarele şi aripile strînse, şi alipite spate în spate, constituie în acest sens un exemplu remarcabil. Această diversitate a aspectului exterior sporeşte Sub Noul Imperiu, care beneficiază şi de atmosfera de lux favorabilă atît introducerii unor tehnici noi cît şi unei stilizări ce simplifică liniile şi volumele sub controlul unui gust desăvîrşit. Pietrele dure par a fi destul de puţin reprezentate, exceptind cazul vaselor pline, simple simulacre destinate cultului funerar. Artiştii, în faţa cererii foarte mari, par a fi preferat să utilizeze materii care se lucrează mai uşor. Tot din alabastru avem în tezaurul luiTutankhamon, vase cu toarte complicate şi disproporţionate în raport cu partea bombată *(pi. 24),* şi altele mai simple, cu o linie desăvîrşită, sau magnificul sipet cu canope împodobit la fiecare colţ, în relief superficial, cu cîte o fermecătoare zeiţă protectoare. Este folosit, de asemenea, din ce în ce mai mult, pămîntul smălţuit, cu frumoasa lui strălucire albastră sau verde închis, care poate fi întîlnită la vasele cu *uchebti*, la perle şi la cupe; una dintre acestea, aflată la Luvru, este un calic iu în formă de floare de lotus deschisă la vîrf, cu linii de o splendidă puritate. în sfîrşit, se foloseşte şi sticla, paralel cu folosirea ei în Mesopo- tamia, în baghete colorate mai întîi doar în alb şinegru, apoi, începînd cu domnia luiTutmosis III, în culori dintre cele mai variate, sudate între ele pe mandrină sau chiar într-un tipar. Sînt adoptate pînă şi formele folosite în stilul micenian sau împrumutate de către egipteni din insulele Mediteranei – cupe fără picior cu toarte de suspensie sau ploşti de tipul „cu scară de şa". În cazul vaselor depământ smălţuit, ornamentaţia se poate limita la culoare; ea poate fi în relief superficial (caliciul de la Luvru); vasul poate fi, de asemenea, pictat şi împodobit cu îupţive împrumutate din toate domeniile, mai ales din cel al plantelor specifice ţinuturiloi mlăştinoase, în vederea unui simbolism a cărui îmbinare cu alte subiecte funerare este ingenios sintetizată, ca, de exemplu, în cazul unui mic vas pentru pomadă aflat la Luvru. Tot aici tre

29. Uchebti

buie, fără îndoială, să citǎm vasul ramessid de argint *(pl. 24),* de la Muzeul din Cairo, găsit la Zagazig, al cărui pîntec este striat cu şiruri verticale de inimi; gîtul este gravat cu scene simbolice, toarta de aur înfăţişînd o căpriţă înălţată dinspre partea bombată a vasuluî spre marginea lui, care pare a vrea să bea apă din el.

MOBILIER ŞI ORFEYRERIE. Celelalte obiecte de mobilier şi de orfevrerie provin, în marea lor majoritate, din morminte, constituind adevărate tezaure; deşi fiecare este important prin caracteristici proprii, nu putem – dată fiind distanţarea lor în timp – urmări o evoluţie a stilului,

TEZAURUL SOŢIILOR LUI TUTMOSIS III. Un moimînt al soţiilor regale ale lui Tutmosis III, de origine siriană, fără îndoială, a dat la iveală numeroase giuvaeruri, printre care şi cîteva podoabe de cap din aur. Una este o diademă compusă dintr-o bandă ce înconjoară fruntea, în timp ce o altă bandă porneşte de aici şi, trecînd peste creştetul capului, ajunge în partea opusă; la intersecţia, pe frunte, a celor două bande, se înalţă două capete de gazelă;

bandele sînt împodobite cu rozete. O altă podoabă de cap, de foarte mare efect, strînge capul şi părul în numeroase benzi de aur care atîrnă legate suplu între ele, şi în care sînt inserate, una sub cealaltă, între opt şi nouă sute de rozete.

TEZAURUL LUI TII. Din tezaurul lui Tii, soţie a lui Amenofis III, în mare parte aflat la Luvru, reţin atenţia – prin număr şi varietate, şi prin eleganţa foarte caracteristică pentru această însemnată epocă artistică – mai ales obiectele de toaletă lucrate din lemn, fie că e vorba de cutii, de mici sipete realizate prin asamblări ingenioase, de borcănase pentru *kohol*, prevăzute fiecare cu cîte un bastonaş utilizat la fardatul ochilor – care, după folosire, inserîn- du-se în capac, face ca borcanul să stea închis –, de „linguri pentru fard" *(fig. 30)* cu forme variate

30. Lingură de fard reprezentând o femeie care înoată

şi admirabile: un găvan în formă de raţă, ale cărei aripi mobile prinse de o parte şi de alta a unui tenon se închid, transformîndu-l într-un mic sipet, şi a cărui coadă reprezintă un trup gol de fată tînără, alungit parcă pe apă spre a apuca labele păsării; un sclav negru cu faţa schimonosită, încovoiat sub greutatea unei amfore a cărei parte anterioară, mobilă, constituie „găvanul-sipet"; o fată tînără, într-o barcă, cîntînd din teorb printre trestii, sub un găvan dreptunghiular gravat cu linii ce înfăţişează valurile.

TEZAURUL LUI TUTANKHAMON: DECORAŢIE SUPRAÎNCĂRCATĂ. După cum se ştie, mormîntul lui Tutankhamon prezintă cea mai mare varietate de mobile şi de obiecte din cîte se cunosc, ocupînd două lungi galerii şi o sală importantă din muzeul din Cairo. Aflăm aici acele sipete dreptunghiulare, cu capacul din ce în ce mai bombat pe una din feţele mici, precum şi acele taburete uşor curbe

pe care le vedem pictate în mormintele de nobili din timpul domniilor anterioare. Nu lipsesc nici piesele mari: paturi cu picioare ce înfăţişează labe de animale din deşert, avînd la eăpătîi un panou, în relief, cu divinităţi protectoare, care de război sau de călătorie şi bărci de agrement, cele patru capele în formă de paralelipiped, ce se pot îmbuca una în alta, executate din lemn acoperit cu foiţe de aur ciocănit pe care sînt înscrise texte din cărţile funerare, un sipet mai mic, de aceeaşi formă, înconjurat de mici zeiţe în rond-bosă, menit să conţină sipetul cu canope din alabastru, sarcofage mumiforme din aur, o mască şi un plastron din aur. Printre obiectele cele mai mărunte se numără bastoane a căror măciulie înfăţişează un animal primejdios sau un duşman, căpătîie din lemn sau fildeş, cufăraşe cu feţele şi capacul pictate, şi aşa-numitele *uchebti*. (diversele reprezentări, din lemn acoperit cu o foiţă de aur, ale regelui însuşi). O capodoperă este, fără îndoială, alături de un fotoliu de lemn, bogat încrustat şi cu frumoase linii curbe, micul tron de lemn *(pl. 25)* cu un spătar a cărui faţă anterioară prezintă o fermecătoare scenă, lucrată în email, ce-l înfăţişează pe tînărul rege făcîndu-şi toaleta, sub razele zeului soare, ajutat de micuţa regină ce se află în picioare în faţa lui.

EPOCA RAMESSIDÂ. Foarte încărcată$_7$ în tezaurul lui Tutankhamon, decoraţia devine şi mai încărcată în epocaramessidă. Faptul acesta este mai ales evident în cazul sarcofagelor mumiforme ce se îmbucă unele într-altele, al căror perete exterior prezintă o ornamentaţie din ce în ce mai complicată. Printre numeroasele inele cu pietre preţioase sau din aur, se remarcă două piese,provenind din mormîntul fiului lui Ramses II, Khaemuaset. Ambele se găsesc la Luvru. Este vorba de inelul pe care, într-un cîmp floral şi în faţa chesonului unui car, sînt înfăţişaţi caii care l-au salvat pe Ramses în timpul bătăliei de la Kadecli, şi de pectoralul aceluiaşi rege (*fig. 31*), cu un fond de aur încrus-

31. Placă de pectoral aparţinînd lui Ramses îl

tat cu pietre fine şi cu pastă de sticlă, unde, într- un decor reprezentînd o faţadă monumentală de templu, un vultur, asociat cu o *uraeus*şi înălţîndu- şi aripile ce desenează o curbă de influenţă orientală poartă succesiv către vîrf, în spaţiul astfel creat, un uliu criocefal şi cartuşul cu numele regelui. Aspectul puternic al acestui pectoral, care

contrastează cu finețea celor din timpul dinastiei a XH-a, anunţă lucrătura mai greoaie din Epoca de Decadenţă. Prin liniile sale nu lipsite de eleganţă, el se poate compara cu operele cele mai izbutite din timpul Noului Imperiu, perioadă care, prin obiectele sale mărunte dar şi prin decoraţia şi monumentele sale, constituie poate, dat fiind unitatea ei de stil şi varietatea şi bogăţia manifestărilor acestuia, perioada cea mai atrăgătoare a artei faraonice.

DINASTIA A XXl-A

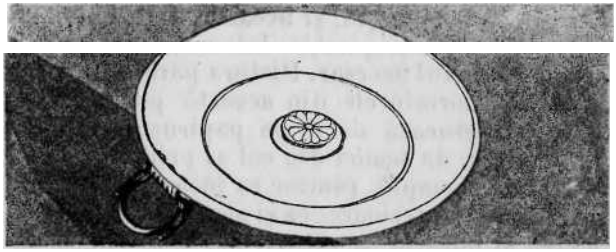
Deşi aparţine, se pare, conform normelor succesorale, Noului Imperiu, dinastia a XXI-amarchează o cotitură în istoria artei egiptene. Căsătoria lui Smendes, întemeietorul său de origine populară, cu Tentamon, care, după toate probabilităţile, cobora din regi, asigura continuitatea sîngelui divin într-o dinastie de origine egipteană. O reacţie totuşi se manifestă atît în tradiţia funerară cît şi în stilul monumentelor. Deşi sanctuarele tebane nu sînt neglijate, accentul este pus pe regiunile din Deltă, în timp ce operele de artă, dezvoltîndu-se sub o autoritate, fără îndoială, mai puţin bogată şi mai contestată, renunţă la supraîncărcare, începînd să caute simplitatea. Aceste caracteristici se vor manifesta de-a lungul celei de a IlI-a Perioade Intermediare, pentru a înflori pe deplin în Perioada Saită şi a se perpetua în perioadele Ptolemaică şi Romană.

MONUMENTELE. Oraşul Tanis, aşezat în partea de

răsărit a Deltei, numit astfel cu începere din această epocă, avea, încă din timpul dinastiei a XlX-a şi, mai ales, din timpul domniei lui Ramses II, monumente uriaşe. Regii din dinastia a XXI-a îşi stabilesc reşedinţa aici, şi, deşi continuă să restaureze diferite monumente din Teba, mai ales pe cele din Karnak şi clin Medinet Habu, îşi concentrează activitatea arhi-

tecturală la Tani. Aceasta nu are totuşi un caracter original. Psusennes reconstruieşte marele templu şi inajţă două ziduri pentru a-l proteja, în timp ce Siamon îi restaurează sanctuarul, precum şi poarta şi zidul împrejmuitor ale templului lui Anat.
Psusennes, ca şi alţi succesori ai săi sau înalţi demnitari, va fi îngropat în acest oraş sfînt, într-un cavou surmontat poate de o suprastructură şi compus dintr-un culoar, o anticameră şi trei săli (în una dintre acestea s-a găsit sarcofagul său).

DECORAŢIA. Decoraţia în relief a epocii se limitează practic pentru noi la cea din acest cavou, precum şi la cea din templul lui Khonsu din Karnak, construit sub dinastia precedentă.
La primă vedere, ea nu se distinge de decoraţia de la începuturile Noului Imperiu: nu mai în- tîlnim marile compoziţii, ci doar obişnuitele scene de ofrande, concepute în stilul cel mai convenţional. Dinastia a XXI-a alege astfel din tradiţia pe care o moşteneşte, şi aceasta, fără îndoială, dintr-o lipsă



32. Farfurie a lui Undebaunded (ansamblul şi ornament parţial reprodus)

de inspiraţie datorată împrejurărilor, doar strictul necesar. Pictura pare a lipsi cu totul din mormintele din această perioadă; ea nu se perpetuează decît pe papirusuri şi, atît cît ne putem da seama din cel al prinţesei Maât- Ka-Râ, de exemplu, rămîne ea însăşi dependentă de tradiţiile anterioare, ca şi sculptura de altfel. Fineţea şi bogăţia lucrăturii par a se fi concentrat în arta orfevreriei.

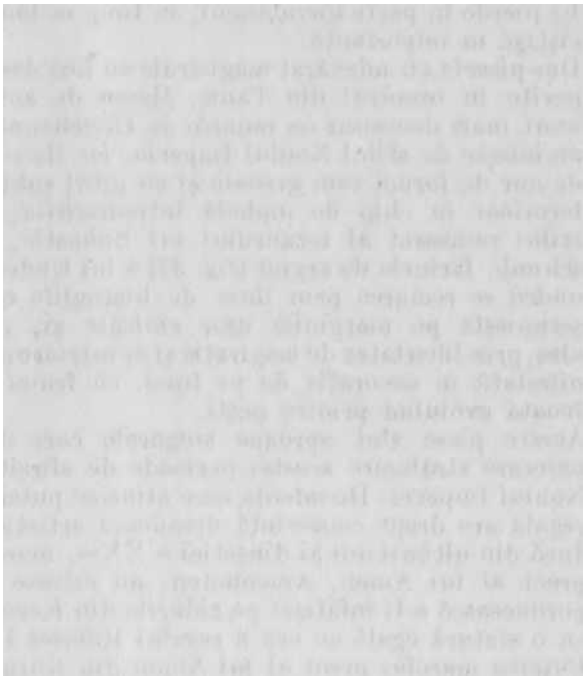
ORFEVRERIA. Un exemplar de o mare graţie a fost recent achiziţionat de Muzeul Luvru. Este vorba

de un colier cu pandantiv, cu numele regelui Pinedjam. Pandantivul dreptunghiular, cu încrustaţii de lapis-lazuli în aur, prezintă prenumele regelui, mărginit de două albine din nord; din cele două colţuri superioare pornesc trei lănţişoare alcătuind un colier, legate din loc în loc de nişte plăcuţe de aur din care spînzură, 154 de fiecare parte, clopoţei florali de aur, în timp

ce din linia inferioară a pandantivului atîrnă nouă lănţişoare terminate prin acelaşi clopoţel. Pandantivul nu mai e decît o reminiscenţă destul de modestă a pectoralului monumental din timpul Imperiului de Mijloc sau al Noului Imperiu. Adaosul armonios repartizat al clopoţeilor face din acest ansamblu un „colier compus", în cadrul căruia, dat fiind noul echilibru realizat atît pentru urechi cît şi pentru ochi, pandantivul 146
îşi pierde în parte hieratismul, în timp ce lanţul cîştigă în importanţă.

Dar piesele cu adevărat magistrale au fost descoperite în tezaurul din Tanis. Masca de aur a unui înalt demnitar cu numele de Undebaunded aminteşte de stilul Noului Imperiu, iar flaconul de aur de formă cam greoaie şi cu gîtul subţire terminat în chip de umbelă întredeschisă, de stilul ramessid al tezaurului lui Bubastis. În schimb, farfuria de argint *(fig. 32)* a lui Undebaunded se remarcă prin linia de hieroglife care şerpuieşte pe marginile uşor ridicate şi, mai ales, prin libertatea de inspiraţie şi de mişcare manifestată în decoraţia de pe fund, cu femei ce înoată evoluînd printre peşti.

Aceste piese sînt aproape singurele care dau oarecare strălucire acestei perioade de sfîrşit a Noului Imperiu. Decadenţa care atinsese puterea regală are drept consecinţă decadenţa artistică, încă din ultimii ani ai dinastiei a XX-a, marele preot al lui Amon, Amenhotep, nu ezitase să poruncească a fi înfăţişat pe zidurile din Karnak cu o statură egală cu cea a regelui Ramses IX. Puterea marelui preot al lui Amon din Karnak se întăreşte şi mai mult sub dinastia a XXI-a, în timp ce puterea faraonilor ce-şi au reşedinţa la Tanis nu se exercită înTebaida decît cu numele. Slăbiciunea lor face cu putinţă orice uzurpare, începe o a treia perioadă intermediară, caracterizată, ca şi primele două, prin ambiţiile unor căpetenii locale, într-o ţară divizată, în care arta este lipsită atît de condiţiile de pace şi de bogăţie cît şi de inspiraţia alimentată, prin tradiţie, de curtea regală, atît de necesare pentru înflorirea ei.



A TREIA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ: INSPIRAŢIE CĂUTATĂ ÎN TRECUT SAU ÎN NOI SURSE

PERIOADĂ TULBURE. Odată cu sflrşitul dinastiei a XXI-a începe o perioadă de tranziţie, comparabilă cu cele care au despărţit Vechiul Imperiu de Imperiul de Mijloc, şi Imperiul de Mijloc de Noul Imperiu. Ea se caracterizează, ca şi primele două, printr-o fărîmiţare a puterii, şi, către sfîrşit, prin încercări de centralizare.

O predispoziţie către această fărîmiţare se manifestase încă sub dinastia a XXI-a. Fără a fi oficială, împărţirea ţării într-o parte nordică, unde domneşte dinastia legitimă, şi într-o alta sudică, supusă autorităţii marelui preot al lui Amon din Teba, care îşi arogă chiar titlul de rege, este în fapt acceptată. Odată cu dinastia a XXII-a, de origine libiană, pun mîna pe putere străini deveniţi egipteni, căpetenii de mercenari angajaţi în Egipt. împărţirea puterii în Sud cu Divina Adoratoare a lui Amon, funcţie creată totuşi pentru a restrînge puterea marelui preot, lupta, în nord chiar, cu unii dinaşti locali, avînd aceeaşi origine libiană şi militară, mai ales sub dinastia a XXIII-a întemeiată de Bubastis înainte chiar de stingerea dinastiei a XXII-a, în sfîrşit, constituirea în principat independent, în sudul nubian, a unor elemente aparţinînd clerului lui Amon, care suportau, fără îndoială, cu greutate, instaurarea unor dinastii străine -- reprezintă tot atîtea fărîrniţări ale autorităţii. Aceasta totuşi se întăreşte în nord odată cu dinastia a XXIV-a (libiană), dar trebuie să se supună autorităţii dinastiei a XXV-a (etiopiană, sau, mai exact, nubiană), care după o tentativă fără rezultate făcută sub dinastia a XXIII-a prin Pinakhi, restaurează pentru scurt timp unitatea Egiptului, dar este definitiv alungată în Nubia de cucerirea asiriană (664 î.e.n.).

Tulburările din această perioadă nu sînt favorabile dezvoltării artei. în cazul monumentelor care ne-au

rămas, predominenţa libiană a începuturilor perpetuează practic formele moştenite de la Noul Imperiu, în timp ce o nouă vigoare se manifestă odată cu dinastia nubiană.

DOMINAŢIA LIBIANĂ (DINA S T IILE XXII—XXIII). O artă esenţial aulică, aşa cum a fost în toate epocile, din motive de ordin religios, arta egipteană, nu se putea să nu fie profund afectată de lipsa autorităţii. Stabilirea regalităţii în Deltă, regiune treptat îngropată sub nămol, nimicea ultimele şanse de păstrare pînă Ja noi a rarelor monumente din această perioadă. Cele care subzistă ne lasă totuşi să bănuim, sub unele caracteristici greoaie de provenienţă ramessidă, o întoarcere la gustul – înnăscut în sufletul egiptean – pentru liniile calme şi pure.

MONUMENTELE. Activitatea constructivă lipseşte aproape cu totul. Monumentele complete de cult divin sînt în ruină: există la El-Hibeh, în Egiptul de Mijloc, un templu înălţat de Che- chonq I, iar la Karnak, în colţul sud-estic al incintei marelui templu, o capelă construită de Osorkon II. Celelalte sînt doar adaosuri la monumente existente: în nord, la Tanis, o poartă monumentală înălţată de Chechonq III lingă mormîntul său, în sud, la Karnak, un portic cu pilastru ridicat de Chechonq I în colţul sud-ves- tic al marii curţi. Arhitectura funerară este, de Oşemenea, slab reprezentată. înregistrăm doar.
la Tanis, mormîntul no. 5, construit pentru Chechonq III, şi mormîntul no. 1, al lui Osor- kon II, ultimul cuprinzînd o cameră de granit unde se găsea sarcofagul din aceeaşi materie, şi trei camere din calcar, iar la Teba, în spatele Ramesseum-ului, cîteva morminte particulare săpate în pămînt şi cuprinzînd, de asemenea, mai multe camere. În ceea ce priveşte decoraţia ce ne-a parvenit, un oarecare interes îl prezintă doar reliefurile care împodobesc porticul lui Chechonq I, sau camerele din calcar ale mormîntului lui Osorkon II şi puţinele fragmente din picturile găsite in mormintele particulare din Teba. Reliefurile primului relatează campaniile palestiniene ale lui Chechonq I şi ale succesorilor săi: decoraţia mormintelor – reliefuri sau picturi – se inspiră din

repertoriul temelor funerare din timpul Noului Imperiu.

TRANSMITEREA STILULUI NOULUI IMPERIU. Deşi inspiraţia dispare din domeniul sculpturii, cel puţin descoperim aici acel gust ancestral care pregăteşte apariţia artei saite. Şi de data aceasta, exemplarele care ne-au rămas sînt puţin numeroase şi chiar extrem de rare. E vorba de o mică statuie-bloc din calcar cu numele lui Djedkhmonsuefankh, de un cap ai lui Osorkon II, aflat la Philadelphia – identificat prin apropierea de restul corpului, aflat la Muzeul din Cairo – şi conceput într-un stil idealizat, şi de cîteva statuete de bronz damas- chinat înfăţişînd personaje în picioare: pe Osorkon I (Muzeul Brooklyn), pe regina Karomama, soţie a lui Takelot II (Luvru – *pl. 25)*. Ele au în comun o mare fineţe a liniilor feţei sau a siluetei cu forme totuşi pline. Inserţia de aur şi, în cazul celei înfăţişînd-o pe Karomama, şi de argint, conferă statuetelor de bronz o bogăţie ce este, într-adevăr, cea a personajului, şi care, deşi plină de strălucire, e totuşi de un efect foarte discret. Ea o înconjoară pe Karomama cu un nimb **CU** atît mai neobişnuit cu cît scoate **în**

evidenţă nu numai bijuteriile care-i împodobesc gîtul şi pieptul, ci şi rochia ce i se încolăceşte în jurul trupului precum aripile unui vultur protector.

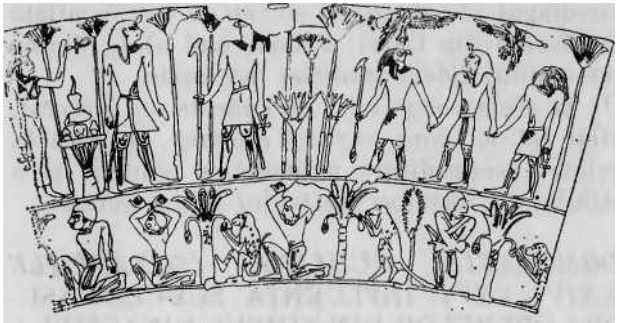
Poate ar trebui să vorbim tot aici despre masca de aur a lui Heka-Kheperre Khechonq şi despre sarcofagul său de argint cu cap de vultur, aflate la Muzeul din Cairo. Prima, mai ales, rămîne întru totul fidelă tradiţiei ramesside.

De la acelaşi rege ne-a mai rămas un pectoral, aflat tot la Cairo, care se remarcă, în schimb, printr-o simplificare evidentă a tehnicii şi a stilului în tratarea motivului bărcii solare.

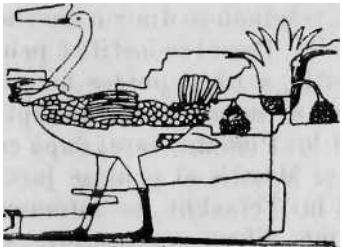
DOMINAŢIA NUBIANĂ (DINASTIILE XXIV-XXV). INFLUENŢA SUDULUI ASUPRA OPERELOR DIN TIMPUL DINASTIEI A XXIV-A. Titlul acesta ar trebui să fie mai nuanţat, mai

ales dacă ne gîndim că dinastia a XXIV-a era libiană, trăgîndu-se dintr-o familie stabilită la Sais, în Deltă. Dar el se justifică prin faptul că această dinastie, a cărei putere nu s-a exercitat decît în nord, se intercalează, de fapt, între un raid-fulger al lui Piankhi, care, după ce cucerise Hermopolis şi Memfis şi primise jură- rnîntul de supunere al lui Tefnalcht, se întorsese în Nubia, lăsînd mînă liberă învinsului, şi cucerirea susţinută a Egiptului de către fratele lui Piankhi, Khabaka, ce anunţa instaurarea dinastiei a XX-a. Dinastia a XXIV-a apare deci, într-o oarecare măsură, ca fiind doar teoretică, cu atît mai mult cu cît ea numără numai doi regi: Tefnakht şi fiul său Bocchoris.

Sub raport artistic nu ne-a rămas de la această dinastie decît un vas *(fig. 33),* cu numele ultimului rege, găsit într-un mormînt etrusc din Tarquinia. Vasul acesta este în multe privinţe foarte instructiv. El este împărţit în două regis- 153 tre de înălţime inegală. în registrul superior?
şi cel mai înalt, figurează scenele tradiţionale, despărţite prin tulpini de papirus, înfăţişîndu-l pe rege condus de Horus şi de Tot la zeiţa Neit; în registrul inferior se repetă sub forme variate scena ce înfăţişează o maimuţă hrănindu-se cu



33. Vas din Bacchoris



34. Fildeş din Ghabaka (El Kurru)

fructele unuifpalmier, lîngă care se găseşte un prizonier nubian. Or, aşa cum s-a mai remarcat, motivul palmierului din care atîrnă ciorchini uriaşi de fructe se găseşte pe un fildeş *(fig.34)* scos din mormîntul lui Chabaka din El-Kurru, localitate din Nubia. Chiar dacă a devenit clasic după reprezentarea lui în mormintele rames- side din Deir el-Medineh, printre altele, coincidenţa rămîne totuşi interesantă şi reflectă poate un împrumut de motive practicate la curtea regilor din dinastia a XXIV-a de către învingătorii lor, sau, pur şi simplu, folosirea de către 154
regii nubieni a unor artişti care au lucrat pentru dinastia a XXIV-a. Impresia este confirmată şi de o altă trăsătură: anatomia, mai ales cea a gambelor, este accentuată la personajele din cele două registre ale vasului, şi această accentuare a muşchilor se regăseşte în mai multe reliefuri din templul nubian din Gebel Barkal (Napata), şi mai ales, de pe o latură a altarului de granit al lui Taharqa, reliefuri, totuşi, de o mare fineţe.

Nu trebuie deci să subestimăm aportul dinastiei a XXIV-a, ci doar să regretăm că foarte puţinele obiecte care ne-au rămas ne împiedică să-l apreciem la justa lui valoare.

Neputîndu-ne pronunţa pe baza a ceea ce ne-a rămas de la dinastia a XXIV-a, trebuie să ne îndreptăm atenţia către dinastia a XXV-a şi către monumentele ce s-au mai păstrat în Nu- bia, pentru a suprinde tranziţia dintre stilul moştenit de la Noul Imperiu şi cel care va lua naştere în perioada saită.

Fără îndoială, arhitectura rămîne fidelă tradiţiei Noului

Imperiu. Dar în ceea ce priveşte detaliul, artiştii rup cu normele ramesside. O dovadă excelentă o constituie singurul element *(pl. 25)* care ne-a rămas dintr-o colonadă cu cinci perechi de coloane cu capiteluri papiriforme deschise, din marea curte din Karnak. De aceeaşi înălţime cu cele din traveea centrală a sălii hipostile, aceste coloane prezentau un modul foarte redus şi deci foarte elegant. Ele erau totuşi constituite dintr-o aglomerare de mici blocuri inegale cimentate între ele, şi, prin chiar aceasta, de o mare fragilitate, mascate de picturile care le acopereau – factură care ne dă măsura distanţei ce separă, cel puţin în ceea ce priveşte mijloacele, această perioadă de epocile de strălucire.
În Nubia opera de construcţie se desfăşoară şi mai din plin. La Gebel Barkal, pe malul apusean, în faţa localităţii Meroe, templul ce datează din timpul Noului Imperiu este prelungit, sub Piankhi, în 730, printr-o mare sală cu coloane, o curte cu coloane şi un pilon. De cealaltă parte a Nilului, la Sanam, şi, mai la nord, la Kaua, templele imită în privinţa detaliilor pe cel din Gebel Barkal.

RELIEFUL: AMESTEC DE STILURI. Dar reliefurile care le decorează depun poate cel mai bine mărturie despre această întîlnire dintre o veche tradiţie care îşi supravieţuieşte şi o tradiţie nouă ce se caută pe sine. Se alătură aici mai multe stiluri: stilul ramessid, idealist şi delicat în reprezentarea figurilor şi a gesturilor preoţilor de pe latura estică a curţii din Gebel Barkal, în relief scobit, mai rotunjit în sala hipostilă din Kaua; stilul sever, fără modeleu, în care reprezentările umane sau animale apar ca nişte siluete, marcate prin scobire sau printr-o uşoară bombare a suprafeţei: Nemrod din Hermopolis mînînd un cal, de pe stela lui Piankhi descoperită în curtea templului din Gebel Barkal şi aflată acum la Cairo, procesiunea de rîndaşi şi cai de pe zidul de la intrarea în curtea aceluiaşi templu, oamenii călări pe măgari din templul din Sanam, reliefurile bombate din capela din Kaua; stilul influenţat de reliefurile asiriene, mai ales în tratarea anatomică accentuată a torsului şi a gambelor, dar care-l aminteşte oarecum pe cel practicat sub

dinastia a V-a, de exemplu în mastabala lui Akhtihetep (Luvru), stil ce poate fi remarcat pe o latură a altarului de granit al lui Taharqa din Gebel Barkal şi pe cel al lui Atlanera, aflat acum la Boston; în sfîrşit, stilul arhaizant, copiind, înaintea saiţilor, reliefurile din templele dinastiilor a V-a şi a Vl-a, mai ales la Kaua, pe reversul pilonului lui Taharqa, subiectul tradiţional al regelui înfăţişat în chip de sfinx şi călcîndu-şi în picioare duşmanii, şi pînă şi numele membrilor familiei unui şef nubian învins, gravate în templul lui Sahure, rege din dinastia a V-a, şi reproduse de Pepi II, sau masacrarea prizonierilor de către rege *(pl. 26)*.

FORME FEMININE GREOAIE, VĂDIND O INFLUENŢĂ SUDICĂ. Unele dintre aceste reliefuri nubiene îşi au corespondentul în ceea ce priveşte stilul chiar în Egipt. Factura greoaie a reliefului scobit se regăseşte în capelele funerare ale divinelor adoratoare ale lui Amon din Medinet Habu *(pl. 28)*. în afară de aceasta, mai există o trăsătură pe care e necesar să o subliniem: formele feminine greoaie. Puţin compatibilă cu stilul Noului Imperiu, ea pare să fi suferit o influenţă de origine sudică şi a unor forme pe care artiştii din timpul Noului Imperiu par a le fi înfăţişat, cu umor, în contrast cu formele elegante ale egiptenilor *(pl. 12)*. Regii nubieni au adus deci probabil cu ei, introducîndu-l în Egipt, un nou gen de siluetă, al cărui caracter greoi se va accentua şi mai mult, devenind una din principalele caracteristici ale stilului ptolemaic.

De această influenţă ţine, în domeniul sculpturii, o statuetă de bronz de la muzeul din Atena, înfăţişînd-o pe doamna Takuchit *(pl. 26)*. Dat fiind că este acoperită cu reprezentări şi hieroglife de aur incrustat în bronz, există tendinţa de a o clasifica alături de statueta lui Karomama şi de a o atribui perioadei dinastiei a XXII-a. Dar aceste inserţii amintesc îndeaproape de nişte" tatuaje – ceea ce ne face să ne gîndim la obiceiurile introduse de regii nubieni şi de suita lor – iar sînii greoi şi formele revărsate sînt foarte asemănătoare cu reprezentările ce pot fi observate în capelele din Medinet Habu *(pl. 28),* fapt care

ne face să considerăm că această statuetă este contemporană cu dinastia a XXV-a.

TENTATIVĂ DE ARHAIZARE. Din puţinele statui regale care ne-au rămas se poate deduce apariţia unui alt stil nou. Statuia uriaşă de granit a lui Taharqa, provenind din Gebel Barkal, aflată azi la muzeul din Khartum, şi capul aceluiaşi rege, de granit negru *(pl. 27),* aflat la muzeul din Cairo, prezintă nu numai rotunjimea craniului nubian, ci şi o factură extrem de nudă, **157** vădind un realism interior accentuat de zbîrciturile adinei din preajma gurii, care se înrudeşte, deşi liniile sini şi mai stilizate, cu cea din timpul Vechiului Imperiu. Şi din acest punct de vedere, aşa cum s-a mai arătat în legătură cu anumite reliefuri, dinastia a XXV-a anunţă o preocupare arhaizantă care se va dezvolta pe deplin sub dinastia a XXVI-a. în domeniul artelor minore, regăsim ceva din acest stil nud, dar într-o factură oarecum grosolană, la grupul de aur ce-l înfăţişează pe Ta- harqa şi şoimul, aflat la Luvru, şi la minerul de oglindă din argint a lui Chabaka, provenind din localitatea El-Kurru.

Sub atacurile repetate ale armatei asiriene, care, în cele din urmă, invadează Egiptul pînă la Teba, dinastia nubiană este silită să se refugieze în Nubia. Tentative ca acelea care vor provoca, drept răspuns, campania lui Psammetic II pînă la a treia cataractă sau campania Candancei din acel moment pînă la Elefantin, în timpul dominaţiei romane, vor constitui tot atîtea eşecuri. Egiptul îşi trăieşte probabil ultima încercare de suveranitate naţională. El nu mai este de acum înainte, şi nu va mai fi pînă într-un trecut foarte recent, decît prada, mai mult sau mai puţin uşoară, a unor cîrmuitori de origine străină.

EPOCA ST ĂPÎNIRIL **I**
DECADE A
NT

.

Oricare ar fi dinastiile sau autorităţile care se vor succeda pe tronul Egiptului, ele au, se pare, toate, o trăsătură comună: sînt de origine străină. Ultimele dinastii egiptene, de laaXXVI-a pînă la a XXX-a, aparţin probabil feudalităţii militare nubiene. Aceasta, venită în Egipt de mai multe generaţii, este pe deplin asimilată de către populaţia locală, ale cărei moravuri le-a adoptat. Regii Ptolemei, deşi continuă să practice ei înşişi anumite obiceiuri greceşti, continuă să promoveze în domeniul religiei, şi prin urmare şi în cel al artei, tradiţiile egiptene. Totuşi, există o separare a politicii de religie, separare care devine un adevărat hiatus sub împăraţii romani – succesori ai Ptolemeilor –, care nu îşi au reşedinţa în Egipt. August şi urmaşii săi adaugă la cele existente cîteva construcţii şi poruncesc să fie înfăţişaţi în temple în calitate de continuatori ai faraonilor. Dar teocraţia, cheie de boltă a edificiului politic, religios şi artistic al Egiptului, este ruinată şi silită să lase locul unei noi forme de civilizaţie.

Se pare că toţi aceşti cîrmuitori au avut deplina conştiinţă a caracterului mai mult sau mai puţin străin al originii lor şi a obstacolului pe care aceasta îl constituia pentru autoritatea lor, iar arta tuturor acestor perioade diferite reflectă încercările lor de a-l limita sau de a-l masca. Pe de o parte, în general, artiştii nu mai împrumută 160
nimic din formele estetice străine, în afară, poate, de unele detalii vestimentare şi exterioare, şi aceasta în ciuda prezenţei din ce în ce mai masive a grecilor, cu începere din perioada saită; pe de altă parte, şi mai ales, se manifestă în toate domeniile o renaştere cu adevărat naţională, de altfel inaugurată sub dinastia a XXV-a, şi aceasta dintr-o preocupare voită şi extremă de arhaizare, care în perioada saită mai cu seamă, dar şi pînă în timpul perioadei ptolemaice, se adapă atît la izvoarele artei Vechiului Imperiu şi Imperiului de Mijloc cît şi la cele ale artei de sud Noul Imperiu, căruia ii urmează prin mijlocirea Celei de a IlI-a Perioade Intermediare.

PERIOADA SAITĂ (DINASTIILE XXVI—XXX)

Perioada saită se bucură în istoria artei egiptene de un renume care, fără a fi întru totul justificat, nu este nici pe de-a întregul uzurpat. Deşi e adevărat că a introdus pe scară largă forme artistice existente anterior, ea a avut meritul incontestabil de a le alege, în general, şi în orice caz în ceea ce priveşte reliefurile, pe cele mai desă- vîrşite. Nu s-a mulţumit, de altfel, cu aceste împrumuturi, oricît de judicioase. Prin reliefurile şi prin statuile sale, şi deşi urma dinastiei a XXV-a, s-a dovedit, de asemenea, capabilă de o concepţie originală. În ciuda puţinelor opere pe care ni le-a lăsat, poate fi privită, pe bună dreptate, drept ultima epocă importantă, şi, în multe privinţe, strălucită, a artei egiptene, perioadele ptolemaică şi romană, jalonate totuşi şi ele de mari monumente, înfăţişîndu-ni-se ca o lentă dar definitivă decadenţă.

ARHITECTURA

Printre sanctuarele de cult, puţine edificii au supravieţuit în întregime. Sînt, în cea mai mare parte, capele de mici dimensiuni, cu acoperişul rareori susţinut de coloane, de formă dreptunghiulară, cu ziduri foarte simple dar foarte fastuoase, împodobite în interior cu reliefuri scobite. Ele sînt, în general, cuprinse în incintele ţemplelor? şi închinate „divinelor adoratoare".

Unele, anterioare şi de proporţii foarte pure, se găseau la Medinet Habu, altele în marele templu din Karnak. Mai multe capele, uneori atingînd dimensiunile unui

templu, s-au păstrat, mai mult sau mai puţin în ruine, în oazele Bahria şi Siwa.

TEMPLUL LUI DARIUS I DIN KHARGEH. Singurul templu important din această epocă este cel ridicat de Darius I, în oaza Khargeb, zeului Amon, şi ale cărui reliefuri au fost completate de diverşi suverani din dinastiile a XXIX-a şi a XXX-a şi din perioadele ptolemaică şi romană. Este un mare dreptunghi, măsurînd 42 m pe 20 m, precedat de un portic şi cuprins într-o incintă dreptunghiulară. Este compus din sanctuar şi din trei săli hipostile, posedînd, respectiv, cu începere de la intrare, 12 (3 x4), 4 (pe un singur rînd) şi 4 (2 x2) coloane. Deşi înlocuieşte marea curte cu portice printr-o sală hipostilă, planul său este mai simplu, mai auster şi totodată mai închis decît cel al templelor din epocile anterioare.

ELEMENTELE ARHITECTONICE. Este de altfel probabil tendinţa epocii, căci ea se manifestă şi printr-un element arhitectonic, întrebuinţat sub dinastiile a XVlII-a şi a XlX-a şi, mai recent, în cadrul colonadei care precedă marele pilon din Karnak: e vorba de zidul scund ce leagă o coloană de alta. Il găsim în arhitectura micului portic care precedă templul lui Darius, dar există şi în alte părţi, şi va face de acum înainte parte din pronaosurile marilor temple ptolemaice sau romane, din aşa-numitele *mammisi*, de care va fi vorba mai jos, din chioşcuri, şi uneori chiar din zid, în anumite curţi. Coloana care, încă din timpurile ramesside, îşi pierduse caracterul de tulpină florală simplă sau complexă, pentru a-şi unifica linia şi a împlini doar un rol arhitectonic, nu mai aminteşte decît la extremităţile trunchiului, dintr-o necesitate de ornamentare, de plantele aflate la originea ei. Ea era astfel sortită decăderii, dacă nu s-ar fi produs o reînnoire ce va da naştere unui nou ordin, menit unui important viitor. Acest ordin, calificat drept compozit, pentru că grupează o mare varietate de motive vegetale, înlocuieşte papirusul înflorit care, în ordinul campaniform, încununează trunchiul, prin *kalathos*-ul corintic, şi aşază jur împrejur volutele şi frunzele de acant, turtindu-le şi stilizîndu-le conform schemelor egiptene, sau înlocuindu-le tot mai mult cu frunze de

papirus sau de lotus. El apare sub dinastia a XXX-a, la intrarea lui Nectanebo I, de pe malul insulei Philae. Concentrat în capitel, acest ordin este deci pur decorativ şi, chiar dacă trebuie să admitem că se conformează evoluţiei coloanei, devenită simplu suport, el nu se poate totuşi înscrie în tentativa de arhaizare sau în cea de căutare a noi izvoare în vederea înnoirii formelor, care caracterizează pînă atunci, chiar şi]a începutul perioadei saite, arta egipteană. În loc de a se întoarce la tradiţia religioasă şi artistică şi de a o întineri printr-o inspiraţie şi prin motive noi, sculptorul împrumută din ţările străine un ansamblu pe care-l interpretează ca pe un ornament exterior, mulţumindu-se să-l transforme prin darul său de a stiliza. Nu putem deci vorbi în această privinţă de asimilare, ci de adaptare, de către arta egipteană, a unui element de origine greacă. În Epoca de Decadenţă, el reprezintă exemplul cel mai caracteristic de întrepătrundere a artei egiptene cu o artă străină.

„MAMMISI"-LE ŞI ROLUL LOR. Aşa-numitele *mammisi* apar tot la sfîrşitul epocii saite. Cuvîntul, care înseamnă „loc de naştere", face aluzie la mitul teogamiei la care recurseseră, se pare, şi faraonii din dinastia a V-a, şi care fusese reluat, sub formă de reprezentări „eficace", în templul funerar al lui Hatchepsut, şi, la Luxor, în cel al lui Amenofis III. Utilizarea acestui mit avusese drept scop să autentifice autoritatea unor regi uzurpatori (dinastia a V-a), sau a unor

suverani a căror filiaţie, fie feminină (Hat- ckepsut), fie prin căsătorie cu o prinţesă străină (Amenofis III), risca să ducă la contestarea acelei autorităţi. Folosirea lui, într-o epocă în care cîrmuitorii nu mai pot pretinde – ei nemaifiind nici măcar de origine egipteană – că sînt din sîngele lui Horus, cînd, aşadar, regele nu mai este zeu, vrednic de a fi adorat în templu, va permite, în schimb, ca aceiaşi cîr- muitori să fie consideraţi drept trimişi ai zeului Horus şi mari preoţi ai zeului Amon, ei pu- tîndu-şi astfel asuma autocraţia faraonilor. Scenele de teogamie trec dinlăuntrul în afara templului, într-un mic

sanctuar. Primul ce ne este cunoscut, ridicat de Nectanebo I, este cel din Denderah, aflat în starea sa primitivă. Nu e încă decît un sanctuar dreptunghiular de gresie, împodobit în interior cu scene de teogamie, mărginit de două camere mici, precedat de o curte şi de o rampă de acces şi alipit, în partea dinspre apus, de zidul unei incinte de cărămidă care înconjura totul. Acest plan, foarte simplu, se va dezvolta considerabil în perioadele ptolemaică şi romană.

MORMINTELE CIVILE. Două grupuri de morminte sînt tipice pentru această perioadă. Unul se află la Teba, nu departe de Deir el-Bahari, în cîmpia Assassif. El este comandat de un pilon de cărămidă şi cuprinde mormintele mai multor personaje importante din timpul dinastiei a XXVI-a: Mentuernliat, Pabasa, Aba, Petam- enopet, Harua. Aceste morminte sînt săpate într-un teren plat şi se ajunge la ele coborînd pe o scară. Într-o curte aflată în fundul unui puţ gigant şi avînd uneori un acoperiş sprijinit pe stîlpi, precedată de o alta, descoperită, se deschide o poartă în formă de pilon şi cu decoraţii, care dă într-o galerie ce străbate diferite săli, dintre care unele hipostile, sau care duce la o singură cameră, în general boltită. Zidurile sînt cînd alcătuite din pietre sau cărămizi date cu var 165 şi împodobite cu picturi, cînd căptuşite cu dale de calcar acoperite cu reliefuri. Celălalt grup cuprinde cîteva morminte din oaza Bahria, cele ale lui Pdeastarte, Taţi, Baennentiu. în raport cu primul grup, ele par foarte primitive. Curtea săpată în pămînt este de mici dimensiuni şi nudă. Numai camerele interioare sînt împodobite cu picturi, cele mai bine conservate aflîndu-se în mormîntul lui Baennentiu.

DECORAŢIA

Reliefuri şi picturi

Ar fi fost firesc ca separarea, destul de marcată în perioada precedentă, dintre Nord şi Sud, să fi favorizat dezvoltarea a două şcoli de sculptură. Există de aceea tendinţa de a opune uneia alteia două şcoli, neomemfită şi tebo-nubiană. Nu trebuie

totuşi să exagerăm prea mult în ceea ce priveşte contrastul dintre ele, căci regăsim multe trăsături comune în reliefurile ce le sînt, respectiv, atribuite. Ar fi poate mai indicat să stabilim mai multe direcţii, artiştii alegîndu-le pe cele care corespundeau cel mai bine gustului lor.

PREZENTA SIMULTANĂ A ARHAISMULUI, A REALISMULUI ŞI A MODELEULUI ROTUNJIT DIN SUD. Putem distinge, în funcţie de caz, mai multe tendinţe şi mai multe stiluri, care uneori se întrepătrund. Faptul că anumite motive sînt reluate ca atare din arta dinastiei a XVIII-a – ca, de exemplu, cel al mamei ţinîndu-şi copilul în braţe, de pe un relief de la muzeul din Brooklyn, relief copiat de pe mormîntul lui Menna –, nu e neobişnuit, acest procedeu reprezentînd o constantă în istoria decoraţiei egiptene. Dar în mai multe morminte, mai ales în cel al lui Mentuemhat şi în cel al lui Petamenopet din Teba, relieful uşor bombat, lucrat în calcar, şi mai ales fineţea desenului, amintesc prea evident de calitatea celor din timpul lui Seti I sau al luiTutmosis III pentru ca să ne mai putem îndoi în cea ce priveşte tentativa de arhaizare, inaugurată dealtfel, fără îndoială, l c6 dar în gresie, la Kaua, în epoca lui Taharqa, şi prin care se afirmă, pe deasupra eflorescentei tebane, sufletul etern al Egiptului. Această întoarcere la vechile tradiţii favorizează în mod necesar unele trăsături convenţionale care se manifestă şi în aceste reliefuri; ele predomină chiar în mormîntul lui Pabasa din Teba, şi pe numeroase sarcofage împodobite cu teme magice şi cu figuri îngenuncheate de zeiţe funerare, de o eleganţă subliniată şi de faimosul surîs sait. Totuşi, realismul moştenit din perioada precedentă şi care accentuează musculatura feţei şi a membrelor, nu-şi pierde drepturile, dacă ne referim la mormîntul lui Mentuemhat. Il regăsim pe lintoul de la Luvru ce înfăţişează culegerea crinilor şi, încă şi mai mult, pe cel al lui Tanefer, de la muzeul din Alexandria. El anunţă pe cel ce poate fi observat în unele reliefuri din mormîntul lui Petosiris. în acelaşi timp acest realism adoptă formele rotunjite şi un fel de modeleu, deja

vizibil în capelele din Medinet Habu, avînd drept rezultat anumite efecte ciudate, şi aproape contradictorii, într-un relief al lui Psammetic I de la British Museum, încă mai evidente într-un altul care-l înfăţişează pe Nectanebo I *(pl. 28),* din acelaşi muzeu, şi care anunţă cărnurile buhăite caracteristice perioadelor ptolemaică şi romană.

Mormintele pictate sînt rare. Subiectele par în general a ieşi de-a dreptul din miniaturile unui manuscris din acea epocă. Miturile funerare se succed, lipsite de originalitate. Contribuie la această impresie caracterul oarecum infantil şi convenţional al desenului şi numărul redus de culori, printre care predomină roşul, galbenul şi albastrul, şi care sînt întinse în mod uniform pe suprafeţele ce urmează a fi colorate *(pl. 27)*. O anumită preocupare pentru „culoarea locală" se manifestă totuşi în mormîntul lui Baennentiu, din oaza Bahria, unde este înfăţişat zeul deşertului, Ha.

Statuile

Statuile reflectă tendinţele manifestate şi in reliefuri şi în picturi.

STIL REALIST, CARE NU EXCLUDE NOTA CONVENŢIONALĂ. Statuile epocii care reţin imediat atenţia sînt concepute într-un stil realist, poate imitat după arta Vechiului Imperiu, dar care se înscrie şi în tendinţa inaugurată sub dinastia a XXV-a; capul şi membrele sînt tratate în mase şi volume mari, subliniate prin riduri şi zbîrcituri profunde, modeleu ce contrastează cu acela, mai subtil, din timpul Vechiului Imperiu, dar care conferă statuilor din perioada saită, dat fiind şi calitatea foarte fină a pietrelor dure şi întunecate utilizate acum, o expresie foarte viguroasă.

Există numeroase exemple care ilustrează această manieră, unul dintre cele mai celebre fiind bustul lui Mentuemhat *(pi. 30*), de la Cairo, la care se pot adăuga numeroase capete de bătrîni risipite prin diferite muzee. Simplitatea mijloacelor folosite pentru realizarea acestui stil poate totuşi avea uneori, în mod curios, drept rezultat, căderea în cealaltă extremă: în convenţional. Multe dintre

statuile din această perioadă păcătuiesc tocmai din acest punct de vedere: ele au un precursor în statuia reginei Ameneritis de la Muzeul din Cairo *(pi. 32)*, din timpul dinastiei a XXV-a, lucrată în alabastru moale, ale cărei forme greoaie se înscriu într-o tendinţă pe care am notat-o în legătură cu alte tehnici. Formele rotunde, membrele alungite precum şi surîsul care destinde uşor buzele statuilor concepute în acest stil sînt, de asemenea, tipice pentru perioada care ne interesează. Această a doua manieră se va perpetua şi în perioadele posterioare.

ÎNTREBUINŢAREA EXTENSIVĂ A BRONZULUI. Totuşi, întrebuinţarea bronzului se dezvoltă considerabil, acesta fiind mai ales folosit pentru statuetele de zei sau de personaje cu funcţie religioasă, răspîndite din belşug în temple. 168

Unele dintre ele pot fi mai mari, ca aceea a lui Horus, înfăţişat in picioare şi intinzind ofranda, de la muzeul Luvru. Multe sînt lipsite de originalitate şi turnate în serie. Dar multe sînt de o mare eleganţă, prezentînd un modeleu idealizat sau incrustaţii cu aur sau argint.

Printre statuetele de bronz figurează cele, de animale, majoritatea înfăţişînd de altfel zeităţi. Arta animalieră a egiptenilor poate da în acest domeniu liber curs inventivităţii şi vervei sale, printr-o trecere constantă a atributelor divinităţii asupra mişcărilor proprii animalului: zeiţa-pisică Bastet constituie unul dintre exemplele cele mai elocvente, făcînd, prin rotunjimile nervoase ale crupei, dovada – legată de această specie de feline caracteristică Văii Nilului – continuităţii spiritului de observaţie.

SARCOFAGELE. Sarcofagele în formă de mumie, formă realizată pînă acum numai din lemn sau din carton, dar, cu începere de la această dată, mai subţiată în partea de jos a trupului, sînt, încă din epoca saită, cioplite din piatră, adesea chiar din piatra cea mai dură, şi supraîncărcate cu inscripţii frumos desenate, inscripţii inspirate din imnurile şi din formulele funerare. Din piatră, de asemenea,

este realizată o formă mai puţin elegantă, dar nu mai puţin ornamentală, şi care, sub o placă în formă de capac,cu linii drepte, mai evazate în partea de sus a trupului, reproduce silueta generală a acestuia. în prima manieră, cel mai izbutit este sarcofagul lui Ankh Ilapi, din bazalt verde, iar în a doua manieră, al lui Talia, din bazalt negru, ambele aflate laLuvru.

AMULETELE. Atenţia acordată animalelor zeificate era de multă vreme caracteristică unei perioade în care marele suflu religios începe să se stingă. înmulţirea amuletelor *(fig. 35)* e un alt semn în acest sens: ele sînt presărate pe trupul mortului, mai numeroase decît în oricare altă epocă anterioară. Fabricate în serie, din 169 pămînt smălţuit de un verde destul de pal,

acestea constituie o mărturie în plus a dispariţiei oricărei inspiraţii, atît artistice cît şi religioase. Astfel, perioada saită se înscrie, din multe puncte de vedere, în tendinţa faraonică. Deşi generată

35. Amulete

de un curent profund, apartenenţa ei rămîne totuşi adesea oarecum forţată, ea neputîndu-se cu adevărat menţine şi dezvolta pe acest făgaş. Mai multe tendinţe, moştenite de la nubieni şi care se vor întări în contact cu grecii, constituie un alt curent ce se va afirma în perioada ptolemaică. Ar fi putut atunci să se formeze şi să înflorească un nou stil, dar avusese loc divorţul dintre autoritatea regală şi viaţa religioasă, iar aceasta din urmă, despărţită de sursa ei originară, nu mai are forţa necesară pentru a alimenta formele artistice care constituiau una dintre manifestările ei privilegiate.

PERIOADELE FTGLLMAICĂ (332—30 î.e.n.) ŞI ROMANĂ (30 î.e.n —315)

DIVORŢUL DINTRE PERSOANA SUVERANULUI ŞT FUNCŢIA SA. Am ţintea fi ispitiţi să separării cele două perioade, ptolernaică şi romană, operaţie logică din multe puncte de vedere. Deşi a existat, de la una la cealaltă, o evoluţie, continuitatea s-a menţinut totuşi cu o asemenea rigoare încît pare mai normal să le studiem în interiorul acesteia. Principiile care au prezidat la elaborarea operelor de artă nu sînt sensibil diferite în cele două perioade. Nici Ptolemeii şi nici, cu atît mai mult, împăraţii romani, m ciuda primirii făcute lui Alexandru Macedón, în templul lui Siwă, de către preoţii lui Amon – şi deşi îşi arogă cartuşul regal –, nu îndrăznesc să se prevaleze de prerogativele faraonilor. De altfel, nici nu doresc şi nici nu vor aceasta. Reprezentanţi ai lui Horus şi ai zeilor datorită unei ficţiuni care pare a fi o invenţie sacerdotală, ei nu văd în acest rol' decît un mijloc de guvernare, Ptolemeii rămînînd, în sinea lor şi în comportamentul lor obişnuit, macedoneni, iar împăraţii romani nelocuind în Egipt şi ignorînd chiar poate felul în care clasa sacerdotală şi oficială, în vederea menţinerii coeziunii ţării, se folosea de numele lor. Pentru prima oară în istoria Egiptului există aşadar un divorţ, în persoana suveranului, între om şi funcţie. întreg sistemul religios al Vechiului Egipt, chiar dacă nu se prăbuşeşte pe dată, **şi-a** pierdut **cheia** de boltă. El **se menţine** încă multă vreme, din punct de vedere exterior, datorită moravurilor conservatoare ale egiptenilor, dar spiritul a dispărut, religia se falsifică iar arta a renunţat la cei doi poli

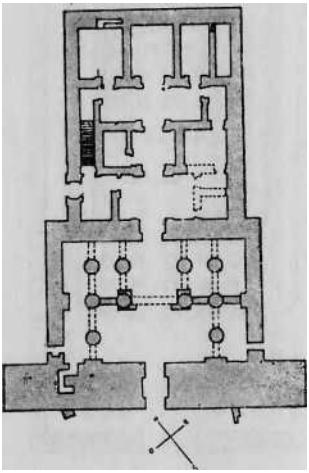
între care trebuie să oscileze dacă vrea să trăiască: realismul şi idealismul. Cu cîteva excepţii, de-a lungul acestor două perioade, şi tocmai pentru că nu-si mai află inspiraţia într-un sentiment religios autentic, producţia artistică se înscrie doar în istorie şi nu în cartea de aur a frumuseţii.

ARHITECTURA

Activitatea coriştiuctivă a Ptolemeilor, şi mai ales a unora dintre ei: Ptolemeu II Filadelful, Ptolemeu VI Filometor,Ptolemeu VII,Everget II, Ptolemeu XIII Neos Dionisos, a fost impunătoare. Avînd inteligenţa de a se adapta imperativelor religioase, rămase încă vii, ale ţării pe care o guvernau, ei reiau din acest punct de vedere marea tradiţie a Noului Imperiu. Nu s-au mulţumit cu adaosuri, uneori considerabile, la templele existente, sau cu desăvîrşirea construcţiei. Ar trebui să citäm printre cele mai importante iniţiative de acest gen ieşindurile templului lui Khonsu, ale templului lui Ptah şi ale templului lui Mut şi, în zidul sudic al marii incinte a templului, marele portal al lui Ptolemeu III Everget I din Karnak, anumite părţi din templul ridicat de dinastia a XVIII-a la Medinet Habu, sau intrarea în sanctuarul templului din Deir el-Bahari. Numeroase sînt micile temple de cult sau funerare ridicate în întregime de ei sau în timpul perioadei romane. Printre cele mai cunoscute se află templul lui Apet din Karnak, templul din Deir el- Medineh şi mai multe temple nubiene. Dar nu lipsesc nici marile sanctuare. Sînt templele celebre din Denderah, Esneh, Edfu, Kom-Ombo, Filae, Kalabcha. Astfel, deşi străini, aceşti suverani continuă opera faraonilor prin caracterul naţional şi religios al construcţiilor pe care le înalţă. Reuşitele lor rămîn astfel cuceriri ale artei faraonice.

PLANUL TRADIŢIONAL AL TEMPLELOR ESTE RESPECTAT. Dacă le comparăm între ele, sau cu cele din epocile precedente, constatăm că în planul acestor temple nu există modificări sensibile. Întîlnim aceeaşi împărţire în trei părţi principale, desfăşurîndu-se în sensul îngustării şi al misterului: o curte mare cu portice, o sală hipostilă, urmată în general de una mai mică, în sfîrşit, un sanctuar. Cel mult am putea spune că compoziţia a devenit mai riguroasă, laturile fiecărei

părţi, începînd de la curtea cea mare şi pînă la sanctuar, depăşindu-le pe cele care îi urmează.
Fără îndoială, diferenţele de la un templu la altul sînt de detaliu *(fig. 36)*. Astfel, marea curte, prevăzută, în general, cu portice, nu are portice la Denderah, după cum nu este nici comandată, spre deosebire de cea a altor temple, de un

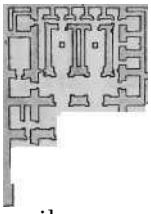


3G. Templul din Philae (plan)

pilon; ea e precedată de un zid simplu, precedat la o oarecare distanţă de un propilon. în schimb, sala hipostilă, care, în general, este separată de marea curte printr-un zid în care se deschide un portal, este, la Filae, comandată de un pilon, în sfîrşit, tot la Filae, un pilon, şi nu, ca în alte părţi, un simplu perete în care se deschide un

portal, separă de ceea ce-l precede, ansamblul alcătuit din mica sală hipostilă şi sanctuar. Aceste diferenţe, de altfel, şi mai ales prezenţa pilonului, sînt, ca şi în templele anterioare, datorate iniţiativei – cînd e vorba de Ptolemei sau de împăraţii romani nu putem spune: pietăţii personale – ultimilor suverani din aceste două perioade. Printre aceste adaosuri tardive, unul dintre cele mai spectaculoase este, la Filae, lunga curte cu port ic e, construită în epoca romană şi unică în genul ei, care leagă intrarea lui Nec- tanebo cu primul pilon ce anunţă curtea cea mare.

Trebuie totuşi să examinăm aparte, în acest mare plan de ansamblu, o concepţie proprie



n cil
0 o o " o o o o
o

bpppcia b b H b **UCiiBty & gtracDLi**

B '

0**37. Templul din Kom- Ombo (plan)**

templului din Kom-Ombo *(fig. 37),* care reia o tradiţie veche. Impusă aici de o dualitate de cult, ea face din acest sanctuar un templu dublu, ştiind să adapteze această dualitate arhitecturii riguroase a epocii. închinată la două triade distincte, ale căror căpetenii sint, zeii Haroeris şi

•Sobek, acest templu prezintă pe întreaga lui lungime o dublă serie de porţi, în timp ce ansamblul templului este separat de incinta care îl înconjoară pe de-a-ntregul prin două culoare în loc de unul singur.

ELEMENTE NOI: „MAMMISI"-LE SI ZIDURILE DE 1NTERCOLONAMENT. Adevăratele schimbări rezidă în introducerea unor elemente noi de cult, care afectează şi stilul.

Unul dintre aceste elemente constă in prezenţa unei capele a lui Osiris pe terasa templului, inspirată, se pare, de un fel de sincretism dintre concepţiile osiriene şi concepţiile solare. O găsim la Denderah, unde prezenţa ei se explică prin tradiţiile osiriene legate de acest loc, reputat prin aceea că a păstrat una din cele şaisprezece relicve ale zeului, şi la Filae, unde a putut apare în virtutea precedentului teologic şi arhitectural din Denderah.

Această capelă era unul din locurile unde se opreau, în interiorul templului, procesiunile, care, în acea epocă, se înmulţesc, şi al căror drum se materializează în coridoare şi scări. Coridoarele se propagă între două ziduri de jur împrejurul templului, astfel că acesta, de exemplu la Kom-Ombo şi la Kalabcha, apare ca un ansamblu de elemente ce se îmbucă unele Într-altele. Sînt reluate deambulatoriile şi, fără îndoială are loc combinarea definitivă a tipului cu deambulatorii cu tipul normal al templului de cult divin. Pereţii, ca şi scările, sînt acoperiţi cu imagini destinate poate să perpetueze magic aceste ceremonii, şi care, în orice caz, ne dau informaţii preţioase cu privire la ele.

Un alt element, avînd o bază teologică, este aşa-numitul *mammisi*, apărut la sfirşitul perioadei saite, şi care cunoaşte, în perioadele ptolernaică şi romană, o dezvoltare din ce în ce mai mare. Aşezat tot la apus de templu, şi, în general, în afara marii curţi, el nu contravine regulii în insula Filae unde, fără îndoială din lipsă de 175 spaţiu, se confundă prin latura de răsărit cu

porticul apusean al marii curţi. Din loc de odihnă

pentru procesiunile religioase, devine, în decursul perioadelor ptolemaică şi romană, un adevărat templu peripter, prevăzut treptat cu o sală pentru ofrande situată între pronaos şi sanctuar, cu lungi coridoare de jur împrejurul acestuia, ca acelea din Kom-Ombo, sau cu o galerie cu intercolonannente ca la Filae, destinate evoluţiilor clerului.

O INSPIRATĂ SINTEZĂ DECORATIVĂ: COLOANA COMPOZITĂ. Coloana compozită cunoaşte acum deplina ei dezvoltare. Domnind fără rival pînă la sfîrşitul artei egiptene, ea se potriveşte admirabil cu liniile şi cu proporţiile, adesea grandioase, ale templelor ptolemaice şi romane, şi contribuie în bună măsură la marea lor ini- mu sete.
Cu cîteva excepţii, izvorîte din intenţii religioase (sala hipostilă din Ombos, în întregime campaniformă, anumite încăperi din templul din Denderah şi diferite *mammisi* pe plafonul susţinut de coloane hatorice), ordinul compozit înlocuieşte toate ordinele existente. Absorbin- du-le, nu reţine din ele decît. ornamentaţia, dez- voltînd-o în asemenea măsură încît, deasupra coloanelor ce compun hipostile'le sau porticele, decorul diferă în întregime de la un capitel la altul; totuşi omogenitatea stilului este atît de evidentă, în ciuda acestei diversităţi, încît, departe de a se resimţi, ea este astfel şi mai mult pusă în valoare.
De formulă arhitectonică, modelul trunchiuri- lor este uniform cilindric. Subzistă două vestigii de origine vegetală; mai întîi, aranjamentul stilizat al frunzelor triunghiulare ce înconjoară partea inferioară; apoi, în vîrf, legătura quintuplă, menită odinioară să menţină laolaltă capătul tulpinilor de sub floarea ce alcătuia capitelul, dar care aici esie adusă ceva mai jos, astfel încît să lase să se vadă o serie de striati- uni verticale figurînd – aluzie care este aproape

o **remtişeare-** – tulpinile **ansamblului.**de **plante** care a slujit drept prototip coloanei, în cazul capitelului, modelul corintic joacă doar un rol de suport. El împlineşte în mod cît se poate de fericit forma generală a capitelului cam- paniform din timpul Noului Imperiu,

întinerin- du-l pentru o nouă existenţă. Nu mai este reţinută decît împărţirea în trei zone, care pot fi sau reduse, sau înmulţite în înălţime, dînd astfel naştere unui număr considerabil de tipuri, în aceste zone se situează toate combinaţiile posibile – dar totdeauna foarte inspirat propor- ţionate şi stilizate de frunze aşezate patru cîte patru sau Într-un număr care reprezintă un multiplu de patru, în jurul corolei în formă de clopot răsturnat. Aceasta este în general inspirată din flora egipteană (papirus, lotus sau palmier), dar prezentând transformări ce pot ajunge la o floare care nu mai există decît în imaginaţia artiştilor. Acanta se menţine, dar tratarea frunzei în curbe concentrice ncmai- avînd nimic comun cu diviziunile normale ale frunzişului, renunţă, între al doilea şi al treilea lob – ca, de exemplu, la Fiîae, pe unele coloane din porticul care mărgineşte la vest dromosul –, la nervurile şi la modeleul naturalist al maselor, prezentate de modelul greco-roman, preferind o interpretare pur decorativă. Aceasta, introdusă, după cum s-a văzut, la sfîrşitul perioadei sa iţe, îngăduie desfăşurarea liberă, a simţului egiptean al curbei cultivate în sine, în loc să prelungească pe un alt plan parcă – aşa cum proceda în epocile cele mai strălucite ale artei egiptene, liniile subiectului. Acest simplu fapt e de ajuns pentru a ne face să vedem cît de mult au secat izvoarele religioase şi să ne explicăm mai uşor de ce Vechiul Egipt, în acest moment de vid sufletesc şi artistic, era dispus şi pregătit să accepte o nouă religie. Cît despre preocuparea pur decorativă inaugurată sub Ramessizi, dar care este o falsificare a artei faraonice, ea se va transmite perioadei copte şi, prin intermediul
 acesteia, va pregăti, fără îndoială – dat fiind
simţul egiptean al curbei, împins pînă Ja li rism –, linia arabescului.

în raport cu templele anterioare, la templele ptolemaice ne impresionează deci mai ales stilul. Modificările apar, aşa cum am arătat, în sensul unei rigori a liniilor planului tradiţional, subliniată de incinta dreptunghiulară care înconjoară îndeaproape ansamblul. Reluarea zidurilor de intercolonament şi extinderea folosirii lor la galeriile cu *mammisi* sau la unele chioşcuri de ambarcader, cum se bănuieşte a fi

cel al lui Tra- ian din Filae, sau la pereţii care despart marile părţi ale edificiului, par a corespunde, ca şi incinta şi ca şi atîtea alte elemente despărţitoare, unei accentuări a caracterului ezoteric al religiei. Chiar cînd există un anume simţ al proporţiilor, caracterul greoi şi rigid domină. Nu se mai simte prezenţa vie şi suverana libertate a spiritului.

Două temple contras!ează totuşi cu celelalte: cel din Kom-Ombo şi cel din Filae. Ca şi în cazul celor din Deir el-Bahari, din Luxor şi din Abu- Simbel, importanţa lor se datorează alegerii locului. Aşezate chiar pe marginea fluviului, liniile îngemănate ale templului din Kom- Ombo, cuprinse între laturile dreptunghiului, par a se avînta din Nil către Orient. Precum Venus ce se naşte din valuri sau precum o sirenă întinsă la soare, templu] zeiţei Isis îşi desfăşoară, de la un capăt la celălalt al insulei Filae, lunga coloană cu capiteluri compozite şi sălile hipostile, pînă la misterul capelei sacre – perlă irizată sub tonalităţile schimbătoare ale luminii, încrustată pe alba insulă scăldată de valuri care, sub acoperămîntul azuriu al cerului, alcătuiesc un fundal mişcător –, barcă divină, menţinută de ancora ei de piatră, în neîncetat tangaj şi luptînd împotriva curentului, într-un elan tenace către barca soarelui ce pluteşte pe cerul din Nord.

MORMÎNTUL. în decursul acestor două perioade şi mai ales în timpul perioadei romane, mormîntul cunoaşte o evoluţie care îl modifică în

însăşi structura sa. în ciuda titlurilor cu care se împodobeşte, suveranul nu mai este Horus însuşi. Mormintul lui nu mai este modelul „eficace" al rnorinîntuiui supuşilor săi. Aceştia pot, un timp, ea, de exemplu Petosiris, mare preot al lui Tot la apus de Achmunein, în Egiptul de Mijloc, să-şi construiască un rnormînt conform tradiţiilor, deşi văding tendinţe noi. Dar multe trăsături arată deruta credincioşilor lipsiţi acum de prezenţa regelui-zeu, sprijin firesc al religiei. Mulţi dintre ei folosesc, ca, de exemplu, la Deir el-Medineh, mormintele existente, acumulînd trupurile înăuntrul lor. Cultul animalelor sacre capătă o

dezvoltare tot mai mare, traducîndu-se în importanţa pe care o capătă necropolele de animale, alcătuite din nişe sau din camere înşirate de fiecare parte a unui coridor subteran ce poate atinge mai multe sute de metri. După acest tip şi după cel, paralel, al mormintelor romane cu *loculi*, se modelează mormîntul egiptean, deschis unui număr tot mai mare de morţi, şi aşezat mai întîi în vecinătatea unui sanctuar, apoi lăsat în voia propriului său destin.

MORMÎNTUL LUI PETOSIRIS. Mormîntul lui Petosiris, din Tuna cl-Gebel, singurul cu adevărat important care ne-a rămas de la începutul acestei perioade, se prezintă, în ceea ce priveşte suprastructura sa de deasupra camerei sarcofagului, ca un mic templu *(pl. 29),* compus d într-un pronaos mai mult lat decît lung, urmat, în sensul lungimii, de un sanctuar drepunghiular cu stîlpi (2 x 2), la care se ajunge printr-o poartă. Toate zidurile interioare şi stîlpii sînt acoperiţi cu reliefuri, ca şi zidurile de interco- lonament cu patru coloane, care alcătuiesc faţada. Acest mic monument face legătura arhitecturală între operele din perioada saită şi cele din următoarele două perioade. Nu e lipsit de interes să notăm că planul general, care îl reproduce, în ceea ce priveşte edificiile de cult funerar, pe cel **179** al edificiilor de cult divin, va fi şi cel al temple-
lor din ultimele două perioade ale arhitecturii din Vechiul Egipt.

NECROPOLELE DE ANIMALE SACRE. Necropolele de animale sacre sînt concepute conform unui plan inaugurat sub Noul Imperiu. Serapeum-ul din Memfis, mormînt subteran al taurului A pis, nu este decît continuarea şi dezvoltarea – în perioada saită şi în perioada următoare – unui cult ale cărui prime forme, existente încă aici, datează din timpul lui Amenofis III şi Ramses II. Aici au fost găsite, pe trupul fiului acestui rege, mare preot al lui Ptah, pectoralul şi un inel de aur – surmontat de caii de la carul regal – ce au aparţinut lui Ramses II, păstrate printre bijuteriile de la Luvru. Impresia pe

care ne-o lasă marea construcţie subterană a Serape- um-ului este de neuitat; de fiecare parte a lungului coridor se înşiruie camerele imense în care se aflau – în sicriele lor dreptunghiulare monolite, din sienit, bazalt sau calcar, lungi de 4 m, late de 2,30 m şi înalte de 3,30 m – taurii Apis. Stele comemorative, în număr considerabil, erau încastrate în ziduri, la intrare.

Necropola ibişilor şi a babuinilor sacri din Tuna el-Gebel, deşi mai tardivă, se inspiră din acelaşi plan foarte simplu: animalele mumificate şi aşezate în amfore, sînt acumulate în nişe mai mult sau mai puţin adînci, adesea precedate, pe coridor, de un mic altar sacru.

Alături de această necropolă de animale sacre din Tot, există un adevărat oraş funerar în care mormintele, aparţinînd mai ales epocii alexandrine şi romane, au forma unor case. Acestea, surmontînd cavoul, sînt prevăzute cu mai multe încăperi dispuse în jurul unei camere decorate cu picturi deasupra unui pat de paradă, şi chiar cu o bucătărie, aşezate fiind de o parte şi de alta unor adevărate străzi. Se suprapun aici influenţa alexandrină şi tradiţia egipteană, mai ales în ceea ce priveşte faţada, care poate reuni, pe zidurile cu linie înclinată pe partea exterioară, un fronton, pilaştri şi porţi cu aspect helenistic. 180

ORIENTARE CĂTRE CATACOMBĂ. Fără a pierde anumite trăsături de inspiraţie faraonică, nionninlul se orientează tot mai mult către catacombă. Găsim exemple în acest sens la Alexandria. Uneori, ca, de exemplu, la Anfuehi, mormintele, cuprinzînd un vestibul şi o capelă funerară, decorate după modelul caselor romane de la suprafaţa solului, se orînduiesc în jurul unui átrium. Alteori, ca la Kom-ech-Chugafa, două etaje săpate adînc în pămînt şi legate printr-o scară turnantă cuprind, unul, chilii cu *loculi* pentru urnele cinerare şi o mare sală cu *triclinium*, celălalt, capela funerară, cu nişe pentru sarcofage, precedată de un vestibul a cărui faţadă este împodobită cu coloane înfă- ţişînd mănunchiuri de papirusuri evazate în formă de capitel.

DECORAŢIA

Relieful

CELE DOUĂ TRADIŢII REPREZENTATE IN MORMÎNTUL LUI PETOSIRIS. Nu în mormîn- tul lui Petosiris, din Tuna el-Gebel, vom afla caracteristicile artei ptolemaice. El datează, de altfel, de la începuturile acestei perioade, rămînînd, dimpotrivă, prin decoraţia sa, profund tributar perioadei precedente. Pereţii interiori sînt acoperiţi cu două serii foarte distincte de reliefuri. Prima, care se desfăşoară şi pe intercolonamentele faţadei, transpune – într-un cadru grec *(pi. 29):* veşminte, unelte, ustensile de menaj sau de cult – scenele familiare tradiţionale din mormintele faraonice. Membrele prezintă totuşi aceeaşi accentuare a muşchilor şi a anatomiei notată de noi în legătură cu dinastia a XXIV-a, şi a cărei tradiţie s-a menţinut şi sub dinastia a XXVI-a, în mormîntul lui Mentuemhat, în timp ce, pe aceeaşi linie, ridurile feţei sînt încă mai subliniate şi mai numeroase. în contrast cu acest realism, a doua serie, consacrată scenelor de cult funerar, păstrează multe trăsături ale reliefului uşor bombat şi armonios, cu nota arhaizantă caracteristică marilor morminte saite *(pl. 29).* Contrastul este şi mai acuzat prin folosirea culorilor care acoperă pereţii, deşi tonalitatea lor, în care predomină albastrul pal, absoarbe lumina, în loc să o răsfrîngă, ca în epocile precedente. în timp ce reliefurile din prima serie sînt destul de variate, toate detaliile fiind pictate, în cea de a doua serie calcarul este nud iar albeaţa lui este subliniată doar prin albastrul din jurul ochilor sau prin cel marcînd cîteva trăsături mai caracteristice. Această diferenţă de stiluri dovedeşte, fără îndoială, refuzul artiştilor egipteni şi totodată neputinţa lor de a asimila caracteristicile unei arte mult prea străine de tendinţele lor fundamentale.

STILUL PTOLEMAIC STRICT DEPENDENT DE STILUL NUBIAN. Este mult prea înrădăcinată ideea că relieful ptolemaic şi roman din Egipt suferă numai influenţa grecescului *trompe- Voeil.* Descoperim în cadrul lui, e adevărat, tentativa de a transpune volumele stilului hele- nistic. Dar bursuflura formelor din aceste reliefu- riscobite sau chiar *in plano,* înfăţişînd membre şi trăsături ale feţei care par a vrea

să se sustragă rigorii celor două dimensiuni şi, printr-un fel de contorsionare care le face adesea să apară întoarse pe trei sferturi spre privitor, să restabilească cea de a treia dimensiune, se înscrie, de asemenea, foarte limpede, în tendinţa unui stil ce se manifestase sub dinastiile a XXIV-a şi a XXV-a, stil generat probabil de tendinţele nubiene si urmîndu-şi evoluţia normală în reliefurile din capelele divinelor adoratoare din Medinet . Habu, pentru a înflori în perioada ptolernaică.,

Aceasta nu înseamnă că vechile tradiţii s-au pierdut cu desăvîrşire. Procesiunea preoţilor purtînd barca sacră, din Luxor, gravată pe sanc- tuarul-altar al lui Filip Arhideul din Karnak, prezintă un relief încă clasic şi plin de viaţă. Studiul de regină provenind din Edfu şi aflat la Muzeul Luvru *(pl. 32),* în care stilul perioadei se manifestă în rotunjimea obrajilor, a braţelor şî a sinilor, ram în e totuşi de o mare fineţe, constituind, prin chiar aceasta, dovada unei arte care ar f i putut, care a putut chiar, fără îndoială—, dar, practic, exemplul este unic – deşi provenind din surse diferite, să se măsoare, prin canoane în cele din urmă asemănătoare, cu cele mai frumoase reuşite ale artei greceşti. în ansamblu, această artă este mai curînd uniformă în ceea ce priveşte căutarea modeleului, prin umflarea formelor, mai ales a feţei şi a muşchilor pieptului, abdomenului şi coapselor. în cele mai bune opere, şi, mai ales, în marile temple, această umflare a pietrei este judicios plasată şi rămîne pe făgaşul unei tradiţii egiptene ce se afirmase încă din epoca Vechiului Imperiu, căci ea exprimă, prin mari mase înflorind dinlăuntru, aparenţele trupului omenesc. Dar orientîndu-se tot mai mult către reproducerea acestuia într-o atitudine întoarsă pe trei sferturi către spectator, i se întîmplă să ajungă la efecte supărătoare, ca, de exemplu, sînii parcă postişi ai zeiţelor din nord şi din sud, ocrotitoare ale lui Ptolemeu VI, din templul din Denderah *(pl. 31).* Prea adesea, în orice caz, în micile temple şi în operele secundare şi tardive, modeleul însuşi dispare, nemairămînînd decît membre sau frînturi de trupuri care se îmbină la nimereală.

TEHNICA RELIEFULUI CU INTRÎNDURI ŞI

IEŞINDURI. Totuşi, una dintre caracteristicile tehnicii reliefului faraonic se perpetuează şi în perioada romană. Acesta apăruse încă din perioada lui Ramses II, remarcîndu-se cu deosebire pe lespezile care căptuşesc templul lui Ramses III din Medinet Habu. Este vorba de căutarea unui contrast net între intrînduri şi ieşinduri, între umbră şi lumină, prin eliminarea oricărui degradeu de pe margini. Micul Horus înfăţişat în chip de legionar roman care străpunge cu lancea un crocodil, de la muzeul Luvru *(pl. 33),* constituie în acest sens un bun exemplu, într-un stil totuşi cît se poate de caracteristic pentru perioada romană din Egipt,

de vreme ce calul, printr-6*''mişcaie oare-l in*, toarce pe trei sferturi spre privitor, mişcare prin care se înrudeşte cu cel reprezentat de faimosul fildeş bizantin Barberini ele la muzeul Luvru, pare să se smulgă din zid. Acest mic relief face astfel trecerea către relieful copt, care va abandona treptat altorelieful, orientîndu-se către relieful superficial şi chiar plat, pur decorativ, dar folosind tot o tehnică ce opune net lumina întunericului.

Pictura

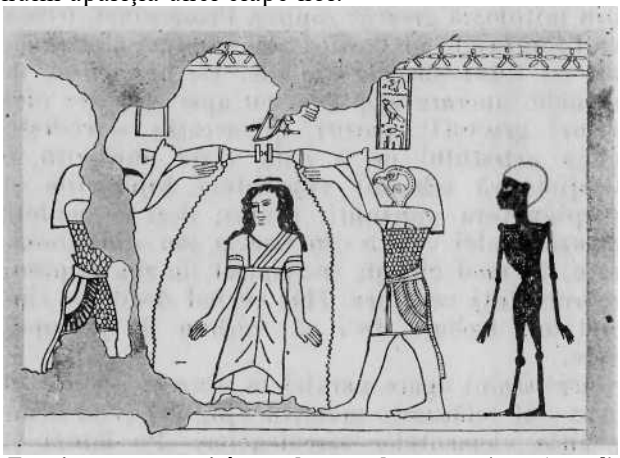
SINCRETISM DE SUPRAFAŢĂ AL CELOR DOUĂ TRADIŢII. E dificil să stabilim o clasificare precisă a picturilor din aceste două perioade şi, poate, să le arătăm pe cele care aparţin în mod incontestabil primei perioade. Se pare totuşi că mormîntul lui Siamon, din oaza Siwa, aparţine perioadei ptolemaice. Fără îndoială, proprietarul său este – în cadrul unor scene funerare cu detalii, privind atît costumele

.38. Pictură din mormîntul lui Siamon

cît şi mitologia, tipic egiptene – îmbrăcat în veşminte greceşti şi poartă chiar barbă *(fig. 38),* Dar personajele înfăţişate în manieră Cgipteană au silueta tipic ptolemaică, imitînd chiar – lucru ciudat în pictură – reprezentarea atitudinii pe trei sferturi întoarsă către privitor şi membrele rotunde atît de tipice pentru reliefuri. Ca şi în

picturile tombale din oaza Baliria, culorile sînt în număr limitat şi răspîndite în mod destul de uniform.

Este şi cazul celor din Tunali el-Cebel, mai ales al celor din casa 21. Dar, atît subiectele cît şi stilul ne fac să bănuim apariţia unei elape noi.



39. Femeie moartă mveşinîntată după moda romană * (Tunali el-Gebcl)

Primele nu mai sînt luate din Cartea Morţilor, ci din papirusurile funerare Rhind din Edimbourg, datînd din secolul I înaintea erei noastre. Ele o arată pe moartă luînd parte la ceremonii cu rituri nepracticate pînă acum în morminte şi rezervate în papirusuri regilor, înfăţişînd-o uneori în veşminte greceşti sau romane, care erau probabil cele din viaţa ei de fiecare zi, şi – fapt destul de nou – aproape din faţă *(fig. 39)*. Deşi factura e destul de îngrijită, desenul, în multe cazuri, este neîndemînatic, înfăţişînd mai ales corpuri tasate foarte diferite de formele alungite din perioada ptolemaică. Am putea asocia acestor picturi un fragment păstrat la Luvru şi decupat probabil dintr-un mormînt; personajul, văzut din profil, dar pe care răscroiala togii îl întoarce uşor pe trei sferturi spre privitor, se află în pozi- **185** ţia tipic egipteană a acelor personaje tradiţionale

care întind o ofrandă. Dar veşmîntul sân, părul buclat, îl situează net în perioada romană. Un sincretism se operează aşadar cu unele forme elenistice sau romane. Dar el rărnîne periferic. Etajele superioare ale caselor funerare din Tunah el-

Gebel pot desfăşura pe ziduri anumite scene din mitologia greacă: răpirea Proserpinei, fresca ce-l reprezintă pe Oedip; zeii egipteni sînt practic cu totul absenţi din ele. De asemenea, in scenele funerare egiptene, nu apar nici zei nici rituri greceşti; uneori, şi aceasta dovedeşte grija artistului de a reda viaţa obişnuită, e deajuns să schimbi veşmintele, bijuteriile şi pieptănătura mortului: acesta, deşi se conformează modei venite din Grecia sau din Roma, este, în mod ciudat, înconjurat de zei egipteni reprezentaţi ca atare. Mai curînd decît de sincretism, trebuie deci să vorbim de juxtapunere.
Sincretismul apare paralel în pînzele pictate în care sînt înfăşurate mumiile *(pl. 34)* şi în compoziţia elementelor sarcofagelor. Pe laturi şi în partea inferioară a pînzei pictate sînt înfăţişate decoruri tipic egiptene: scene sau ornamente derivate din acelea care acopereau sarcofagele de lemn încă din timpul Noului Imperiu. Dar din acest ansamblu se desprinde bustul mortului, pieptănat după moda romană şi îmbrăcat cu toga cu *clavi*. Tot astfel stau lucrurile şi cu sarcofagele care le-au slujit, fără îndoială, drept model. Cu va poate fi împodobită cu scene funerare egiptene. Dar ansamblul de bandelete care înconjoară cadavrul lasă loc liber, deasupra capului acestuia, pentru unul din acele portrete pictate pe lemn, cunoscute sub numele de portrete din Fayum sau din Antinoe *(pl. 33)*. Capul poate fi sau al unui egiptean, sau al unui roman, autentici şi practicînd religia egipteană: stilul se înrudeşte evident cu factura picturilor din Pompei, şi, dacă îl comparăm cu mozaicurile, îi putem urmări evoluţia pînă în secolul IV. Dar nu trebuie să uităm că aceste portrete înlocuiesc, deasupra capului mortului, partea superioară a sarcofagului mumiform. Mai curînd decît portrete romane din Egipt sau romano-egip- tene, nu ar trebui considerate oare, conform religiei funerare în cadrul căreia se prezintă ca element inseparabil, portrete egiptene de influenţă romană, sau, pur şi simplu, egipto-romane, dată fiind apartenenţa lor la istoria artei egiptene? Totuşi, nimic nu arată mai bine decît acest apel la o tehnică şi la un stil care nu s-au

născut pe teritoriul ei, în ce măsură arta egipteană şi-a pierdut forţa lăuntrică.

Statuile

La statui, mai curînd, putem constata o încercare, de un efect de altfel ciudat, tocmai pentru că e lipsit de perspectivă, de amalgam între arta egipteană, pe care Ptolemeii ţin să o respecte, şi arta elenistică, căreia vor să-i rămînă credincioşi.

11 întîlnim la acele statui, cu aspect hibrid, de regi sau de zei, ca, de exemplu, la cea a lui Alexandru Aigos din Cairo, efeb grec înzestrat cu atributele faraonice, sau la cea a lui Isis de la Berlin şi de la Luvru *(pi. 32)* care nu păstrează din aceste atribute decît pe cele indispensabile, şi care se drapează în cutele vălurilor greceşti – toate înfăţişate în atitudinea hieratică egipteană. Şi în acest caz, amalgamul rămîne de suprafaţă: veşminte sau atitudini, sau chiar canon.

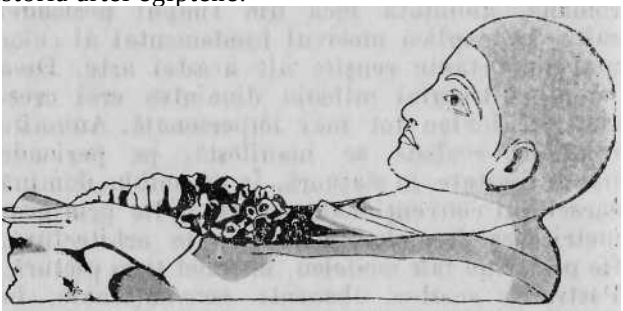
El nu afectează esenţa artei, îmbinarea celor două stiluri, unul pornind din interior, celălalt pe de-a întregul exterior, fiind, evident, imposibilă.

ARMONIZAREA CELOR DOUĂ TRADIŢII ÎN ARTA STATUILOR PARTICULARE. El nu ajunge la o adevărată armonie decît în statuara particulară, prin intermediul realismului moştenit din perioada saită, şi care îşi întâlneşte corespondentul roman. Momentul cînd se face această legătură este poate marcat de un mic cap de gresie roşie, păstrat la Luvru şi contemporan cu mormîntul lui Petosiris, la care regăsim trăsăturile alungite şi zbîrciturile adînci, tipice pentru anumite personaje în relief din acest mor- mînt, precum şi de capul din bazalt al unui preot, aflat la muzeul din Viena, cu pungi foarte largi sub ochi şi cu obraji care, deşi modelaţi, amintesc de tratarea în mase mari întâlnită la capetele saite. E regretabil că cele mai multe statui din perioada romană sînt acefale sau trun- clieate. Chiar şi atunci, fie că e vorba de unele statui acefale de la muzeul Luvru, al căror

trup, sub culele foarte ample şi armonioase ale vălului, este de o sobrietate amintind de cea mai izbutită factură egipteană, sau de statuia lui Horsinebef de la Berlin – al cărui cap, cu nas puternic şi cu gura voluntară sub şanţurile adînci din obraji, se înalţă deasupra unui tors ce prezintă un modeleu simplu şi puternic, subliniat de vălul care îl taie în diagonală –, există, într-o oarecare măsură, o continuitate de la un stil la altul. Unul dintre cele mai elocvente exemple, chiar dacă nu e vorba de o capodoperă, îl constituie, fără îndoială, o statuie de bătrîn de la muzeul din Berlin *(pl. 30),* al cărui cap ras, cu zbîrcituri adînci, este aşezat în mod cît se poate de firesc, ca multe altele din timpul Imperiului de Mijloc sau din perioada saită, pe trupul înfăţişat într-o atitudine hieratică.

AŞA-ZISELE MĂŞTI DIN ANTINOE. Fără îndoială, tot la acest capitol trebuie să ne ocupăm de aşa-zisele măşti din Antinoe *(fig. 40).* Trăsăturile şi podoabele sînt, în cea mai mare parte, fie că e vorba de bărbaţi sau de femei, cele ale romanilor din acea epocă. Sînt rare cele care amintesc de tipul egiptean sau care nu aparţin unor făpturi tinere. Această idealizare, care se potriveşte atît de bine cu ideile funerare egiptene, ne trimite la ceea ce am mal spus despre acele portrete pe lemn sau pe pînză, care le sînt,

într-un anume sens, parale: aceste măşti- de* influenţă romană înlocuiesc partea superioară a sarcofagelor mumiforme şi, deşi împrumută elemente dintr-o altă artă, fac parte integrantă din istoria artei egiptene.



40. Mască din Antinoe (ipsos)

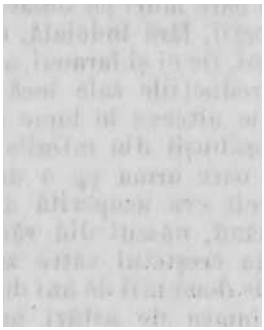
Arte minore

Importul de mici obiecte de lux şi al tehnicilor respective de fabricaţie favorizează, în cursul acestor perioade, în acest domeniu mai mult decît în altele, influenţa greacă şi romană. Fiole alungite de un verde-albastru, împodobite cu ornamente greceşti sau asiatice (lei în mers, motive vegetale), urmează ceramicii saite, fiind la rîndul lor urmate, în perioada romană, de vasele pîntecoase cu ornamentaţie vegetală supraadăugată, de nuanţă albastru-marin. Sticla, care la Roma, în secolul I, devine transparentă, nu serveşte încă, înaintea perioadei copte, decît la incrustaţiile în formă de mozaic de pe bijuterii, iar fierul, care îşi face acum apariţia, nu înlocuieşte decît cu timiditate arama, în cazul obiectelor ieftine.

Aurul domină, fie alături de diferite pietre sau de pămîntul smălţuit, în amulete, uneori de dimensiuni microscopice, fie în inelele care continuă factura anterioară, fie, conform unei tehnici noi şi care se bucură de mare succes, în plăci cu motive „ciocănite", fie – şi acestea sînt poate obiectele cele mai atrăgătoare – în coliere de o fineţe fără îndoială nemaiegalată şi
adesea foarte apropiată de factura cea mai modernă.

CONCLUZIE. Decadenţa indiscutabilă a artei egiptene în decursul perioadelor ptolernaică şi romană, anunţată încă din timpul perioadei saite, ne explică motivul fundamental al celor mai importante reuşite ale acestei arte. De-a lungul ultimului mileniu dinaintea erei creştine, ea devine tot mai impersonală. Anumite reînnoiri realiste se manifestă, pe perioade foarte limitate, în statuară. în ansamblu, domină caracterul convenţional, accentuat fie prin geo- metrizarea formelor, mai ales în arhitectură, fie printr-un fals modeleu, în relief şi în pictură. Păstrarea acestor elemente convenţionale, în epocile de decadenţă, în faţa invaziei unei arte sau mai curînd a unor motive introduse din nordul Mediteranei, poate genera o anume iluzie cu privire la arta egipteană. Dar acest conservatorism al decadenţei nu face decît să perpetueze formele aparente ale unei arte cu norme precise, al cărji izvor însă – rolul activ al rege lui-zeu – secase.

RĂSPÎNDIREA ŞI PERMANENTA ARTEI FARAONILOR



O artă poate oare muri cu desăvîrşire?

Supusă morţii, fără îndoială, ca orice operă creată de oameni, fie ei şi faraoni, arta egipteană, în afară de producţiile sale încă vizibile, n-a lăsat oare nimic altceva în lume şi în spirite? Imensul bloc prăbuşit din mîinile acestui uriaş îşi va fi lăsat oare urma pe o durată istorică mai scurtă decît cea acoperită de umbra lui în timpurile cînd, născut din rădăcinile umanului, îşi înălţa creştetul către zeul-soare? Şi, la mai puţin de două mii de ani după dispariţia acestei arte, lumea de astăzi nu-i mai datorează oare nimic?

La prima vedere s-ar putea crede că este aşa, într-atît Occidentul şi, de asemeni, Orientul, s-au lăsat pătrunse de arta zisă clasică, ale cărei linii directoare, şi cu atît mai mult teme şi tehnici, sînt atît de diferite de cele ale artei faraonice.

Totuşi, dacă scrutăm mai îndeaproape aparenţa imediată, chipul umanităţii, nu numai în perioadele care au urmat morţii artei faraonice, ci şi în perioada cea mai modernă, prezintă încă multe – şi încă dintre cele mai esenţiale – trăsături egiptene.

Şi aceasta nu atît prin teme, înlocuite aproape pretutindeni, pe malurile Mediteranei, de temele artei elenistice. Cele din Vechiul Egipt

> se vor mai perpetua încă un timp. Dar un stil nou le transformă încă de pe acum dinafară, însuşi conţinutul lor se desprinde de mitul ce le-a creat, asumîndu-şi o semnificaţie care este cea a umanului ca atare. Faptul se va datora mai mult

tehnicilor – căci acestea, cînd omenirea nu le-a pierdut, ca, de exemplu, cele ale picturii pe pînză, pe lemn sau pe ipsos sau ale ţesăturilor fine, trec în fondul comun, cu perfecţionări şi aplicaţii – şi, mai ales, stilului, care constituie, prin excelenţă, semnătura unei arte.

Aceste elemente ale artei faraonice se vor regăsi în diferite proporţii şi mai tîrziu, în unele mari curente, dintre care cîteva vor ajunge pînă la noi. Putem astfel distinge o extindere a lor la Sud, o alianţă, la Nord, cu revărsări în părţile laterale, o prelungire rectilinie – fiecare cu propria ei răspîndire, care păstrează adesea ceva din izvoarele egiptene sau din elementele împrumutate Egiptului. în sfîrşit, pînă şi în arta modernă putem recunoaşte o înrudire de fond cu arta faraonilor.

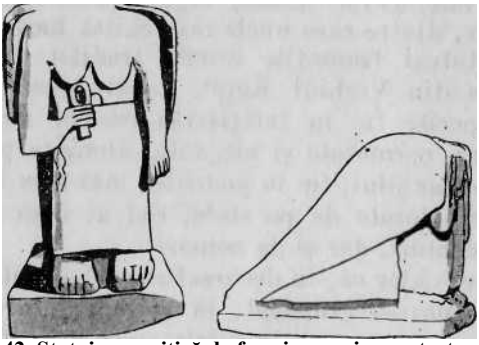
LA SUD: ARTA MEROITICĂ. După retragerea lor din Egipt, descendenţii dinastiei a XXV-a se vor succeda încă, timp de secole, la Napata şi la Meroe, în vecinătatea actualei localităţi Khartum. Datorită lor, influenţa egipteană se va menţine pînă în secolul IV în straturile populare din Nubia de Sus, propagîndu-se, fără îndoială, în regiunile apropiate şi chiar în unele regiuni îndepărtate din Africa, în regiunea nubiană, formele arhitecturale şi temele vor fi multă vreme aproape aceleaşi. Regii nubieni vor reproduce, la Meroe şi la Gebel Barcal, în secolul III dinaintea erei noastre, forma piramidelor. Acestea, de mici dimensiuni *(fig. 41)*, sînt din cărămidă şi îşi au intrarea aproape de sol, în timp ce
în faţa laturii răsăritene se află o capelă funerară. Pe pereţii templelor sînt repetate temele tradiţionale din Valea Nilului: jertfele aduse de regi zeilor, masacrarea prizonierilor de către rege, marile procesiuni sau cere-

41. Piramidele din Meroe

moniile prezidate de Candance. Dar factura lor este cu totul diferită. Ornamentaţia este supraîncărcată, iar zvelteţea egipteană sau silueta alungită au lăsat locul unor membre scurte, tratate în mase plate, şi unor feţe rotunde, toate reprezentînd trăsături caracteristice pentru o manieră de influenţă africană.

Regatul din Meroe ia sfîrşit la începutul secolului IV. O serie de regate creştine se succed, trecînd sub influenţa bizantină, apoi coptă, şi dobîn- dindu-şi propriul lor stil creştin, mai ales la Faras, pînă la cucerirea definitivă a Nubiei de către musulmani, în secolul XV.

Statuile se caracterizează prin aceleaşi aparenţe greoaie, dispuse grosolan în mase geometrizate, şi prin reprezentarea deformată a temelor egiptene. Vedem aceasta, de exemplu, la piesele extrase din necropola din Chablul, situată nu departe de Amada, între prima şi a doua cataractă. Capetele, acoperite sau nu cu vălul *nemeş*, au un nas lat care împarte mecanic faţa rotundă sau plată, cu ochii globuloşi şi gura proeminentă. Trupul unor personaje înfăţişate în picioare, cu un braţ lipit de-a lungul trupului, în timp ce celălalt e adus în faţa pieptului, se prelungeşte în spate prin cel al unui şoim de aceeaşi înălţime: o altă statuie înfăţişează un bărbat îmbrăcat cu o mantie lungă, care porneşte din umeri, şi ţinînd un baston; în cazul unei statui de acelaşi tip, de femeie, rochia cade din talie, de sub sînii grei şi dezgoliţi, sub care mîna



42. Statuie meroitică de femeie cu şoim protector

ţine un sistru *(fig. 42)*. Picioarele femeii, cu talpa foarte groasă, cu degetele de aceeaşi mărime, sînt tipice. Vom întîlni aceeaşi factură şi la alte statui de animale şi de personaje umane. Dacă nu am desluşi în aceste trăsături cîteva elemente africane şi o execuţie frustă datorată unor mijloace foarte precare, am crede că avem de-a face cu o primă operaţie sumară de cio-iplire a pietrei.

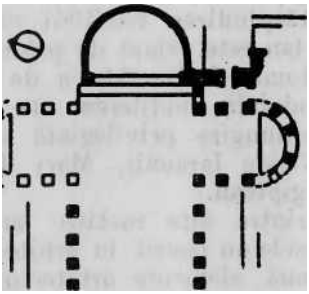
S-au păstrat, de asemenea, şi unele bijuterii. O brăţară aflată acum la Berlin, vasul de aur al regelui Aspalta, un pectoral din aur de formă trapezoidală al regelui Amaniastabarqa prezintă o supraîncărcare a ornamentaţiei inspirată din alte surse decît din cele ale tradiţiei faraonice. Ceramica reflectă mai mult o influenţă greacă în reproducerea de ornamente pictate în formă de frunze sau plante încolăcite, destul de fine şi pe un fond ocru, dar figuraţiile de animale (crocodili, păsări) oferă în ceea ce priveşte desenul caracteristicile descrise mai sus.

Martori ai supravieţuirii credinţei religioase într-o ţară limitrofă, subiectele tradiţionale din Vechiul Egipt suferă aici, în ceea ce priveşte reprezentarea lor, o deformare datorată unei viziuni mai schematice şi destul de grosolane. Prin intermediul acestor regate şi al triburilor păgîne, dintre care unele mai există încă, ne-au fost totuşi transmise cîteva tradiţii artistice venite din Vechiul Egipt, tradiţii ce pot fi descoperite

fie în înfăţişarea caselor nubiene, cu linii orizontale şi elegante, alungite pe malurile fluviului, fie în podoabe, mai ales în motivele colorate de pe stofe, rod al unei munci de sedentari, dar şi de nomazi.
Se pare chiar că, în decursul secolelor, influenţa egipteană s-a propagat, în afara regatului din Meroe, şi poate chiar foarte curînd, în Tassili, şi, mai tîrziu, în sud-vest, în unele triburi care îşi revendică o ascendenţă egipteană, ca acea clasă nobilă a aşa-numiţilor Banja-Ruanda şi Burundi, influenţa aceasta aflîndu-se astfel poate la originea unora dintre cele mai bune opere ale Africii Negre.

ALIANŢĂ LA NORD; ARTA ŞI TENDINŢELE ELENISTICE. Influenţa artei egiptene asupra artei greceşti începe cel mai tîrziu o dată cu perioada saită. Ca şi Solon, care se inspira din legile lui Bocchoris, era firesc ca lumea greacă să-şi caute modelele, mai ales cele arhitectonice, în ţara care le realizase prima şi cu care va avea de acum înainte relaţii susţinute şi strînse. Aşadar, încă înainte de perioada alexandrină, împrumuturile, de altfel evidente în cadrul unor construcţii de mai mică importanţă, sînt numeroase. Marile ordine greceşti, în special, apar ca nişte adaptări, uneori exagerate, ale unor elemente egiptene.
E cu neputinţă să analizăm aici în detaliu această chestiune. E de ajuns să citãm: în cadrul ordinului doric, ferestrele cu bare, plasate sus, ca în sala hipostilă, garguile, de altfel golite de sensul lor religios, care era unul de protecţie, plafonul înstelat al mormintelor şi templelor egiptene, cornişa în formă de tor şi de mulură concavă, care se va bucura de un viitor atît de îndelungat, şi, mai ales, coloana canelată; în cadrul ordinului ionic, volutele capitelului ce reproduc floarea de crin, emblemă a Sudului; în cadrul ordinului corintic, ornamentele în formă de frunză de palmier, avînd drept sursă ordinul palmiform egiptean, aşezate pe unul sau mai multe rînduri şi contaminate de frunza de acantă.
Cînd am examinat perioadele ptolemaică şi romană,

părea dificil şi cîtuşi de puţin indicat să disociem de arta egipteană monumentele alexandrine sau de influenţă alexandrină din Egipt. Unele fac chiar parte integrantă din ea. Dar altele apar ca monumente de origine şi chiar de destinaţie tipic străină. Totuşi putem des-



43. Agora din Achmu- nein (plan)

coperi aici o influenţă egipteană care, prin intermediul lor, depăşeşte Egiptul colorînd prelungirile artei greco-romane.

Unul dintre aceste monumente este agora din Achmunein *(fig. 43),* din Egiptul de Mijloc. Ridicată pe teritoriul zeului Tot şi situată în vecinătatea termelor din epoca romană, ea datează de la sfîrşitul secolului al II-lea. Două rînduri de coloane înalte cu capiteluri corintice, de pe o suprafaţă de mai bine de 60 m, duc la o absidă în formă de treflă. Influenţa faraonică se vădeşte în acest ultim element, care va fi mai tîrziu adoptat de creştini, chiar din aceste locuri. Ea n-a fost desigur directă, cu atît mai mult cu cît absida aceasta reproduce romana *cella trichora,* care însă, în ciuda diviziunilor sale semicirculare, se înrudeşte cu capelele din mormintele greco-romane din Alexandria, al căror plan trifoliat i se suprapune exact, cu excepţia formei secţiunilor, care este semidrept- unghiulară. Aceste capele din mormintele alexandrine evocă, la rîndul lor, capelele – cu care se aseamănă întru totul – mormintelor din Noul Imperiu sau, chiar dacă e

vorba de o aşezare întrucîtva diferită, sanctuarele din templele faraonice cu trei secţiuni paralele.

Această origine, foarte probabil faraonică, pare confirmată de restul planului bazilicii civile romane, care este reproducerea unei săli descrisă de Vitruviu şi numită de acesta „oicos aegyptiacos", sugerînd apropierea de sala hipostilă egipteană cu rîndurile sale de coloane.

Răspîndirea bazilicii civile romane, al cărei plan este reluat de primele biserici creştine din Roma şi din Africa de Nord, constituie, fără îndoială, indiferent de căile intermediare, o prelungire privilegiată a templelor în care oficiau faraonii, Mari Preoţi ai Pantenonului Egiptean.

Printre alte motive menţionate, dintre care unele au trecut în arhitectura universală, există două elemente arhitecturale considerate astăzi de origine indiscutabil egipteană: coloana cane- lată *(fig. 3)* şi frontonul rotunjit. Prima, care se întîlneşte încă din timpul dinastiei a IlI-a, şi poate fi regăsită sub dinastia a XVIII-a, corespunde, fără îndoială, în Grecia, coloanei mice- niene; dar Micene a avut raporturi cu Vechiul Egipt, şi contemplarea coloanei canelate egiptene de către vizitatorii greci ai Egiptului a puiul 19a

contribui la eleganţa coloanei dorice. Frontonul rotunjit, care era, de asemenea, prezent de multă vreme la Memfis şi se regăseşte la Kahun, sub Imperiul de Mijloc, şi la Abidos, sub Noul Imperiu, sau în unele temple ptolemaice, se învecina, pe monumente romane de tendinţă helenistică – ca, de exemplu, pe templul lui Isis din Cîmpul lui Marte, pe decoraţiile din Pompei sau din Palestrina, sau pe monezi—, cu detalii egiptizante, într-un mod prea flagrant ca să nu sugereze o origine faraonică.

Aceste detalii de stil arhitectural nu trebuie să nimicească sub masa lor alte tehnici,mai modeste, dar care erau sortite unui viitor strălucit.

Una dintre ele este înluminura. Ştim cît de frecvent o întîlnim pe papirusurile egiptene, unde subliniază – prin imaginea colorată a bărcii soarelui şi a celor cîteva personaje aflate înăuntru, a onorurilor rituale acordate mortului sau a geniilor infernale – textele

funerare, înluminura va evolua, devenind miniatură, iar aceasta, prin intermediul Bizanţului, se va răspîndi în lumea creştină, va înflori o foarte lungă perioadă în mănăstiri şi va împodobi pînă şi cărţi profane. Originea ei alexandrină, uşor de descoperit prin intermediul subiectelor şi ornamentelor folosite în cele mai vechi exemplare bizantine, ne obligă să ne întoarcem la papirusurile faraonice. Această atribuire este, de asemenea, confirmată de un mic detaliu. Pe papirusurile egiptene, primele cuvinte ale fiecărui capitol erau desenate cu cerneală roşie, pentru a contrasta cu restul textului, scris cu negru; la fel se prezintă şi „rubricile" – adică părţile „roşii", conform etimologiei cuvîntului – in cărţile liturgice creştine.

O a doua tehnică ce va cunoaşte, de asemenea, o mare strălucire, nu se datorează în întregime Egiptului faraonic, dar acesta a fost, se pare, intermediarul esenţial prin care ea ni s-a transmis. E vorba de tehnica icoanelor. Aceasta, a cărei prodigioasă înflorire, în lumea bizantină şi slavă cu începere din secolul al Xl-lea, ne este binecunoscută, este rodul unei dezvoltări ale cărei etape anterioare pot fi surprinse atît în cadrul Romei creştine din secolul al V-lea cît şi în cel al Egiptului copt din secolul al Vl-lea (Cristul pe lemn şi Sfîntul Mena de la muzeul Luvru – *pl. 36)*. Dar precursorul lor pare a fi portretul egipto-roman, despre care am arătat că, deşi de influenţă romană prin stilul său,, s-a manifestat ca atare în rolul de portret al mortului de la căpătîiul sarcofagelor egiptene de provenienţă tardivă.

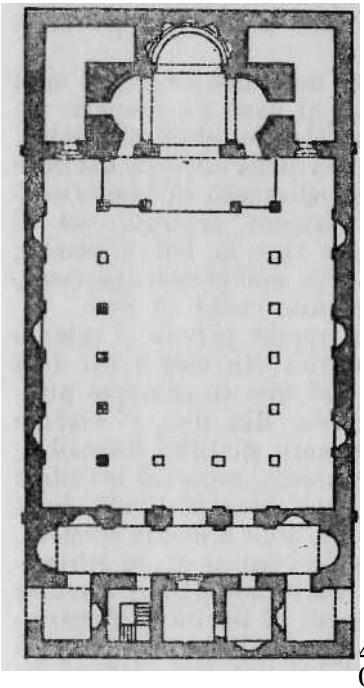
Anumite teme de origine faraonică au oferit iconografiei creştine, cel puţin în Egipt, suportul care îi lipsea. Este cazul – dată fiind propagarea riturilor isiace în lumea greco-romană – imaginii lui Isis ţinîndu-l pe genunchi pe copilul Horus, înfăţişată foarte frecvent în bronz, sau al imaginii lui Horus care străpunge cu lancea animalul tifonian *(pl. 33),* la fel de veche ca şi figuraţiile din mormintele Vechiului Imperiu, şi care se întîlneşte, în însăşi atitudinea ce va rămîne tradiţională în afara lumii egiptene, în templul lui Darius din Khargeh. în ambele cazuri, tema se goleşte de simbolul său faraonic, pentru a-l adopta pe cel creştin – Mar ia şi Pruncul, Sfîntul Gheorghe şi

balaurul –, dar acceptîndu-l cu atît mai uşor cu cît simbolul profund trece fără dificultate pe planul sentimentului matern sau pe cel al triumfului binelui asupra răului.
Astfel, un adevărat val de teme, tehnici şi direcţii stilistice, trecut din Egiptul faraonic în arta şi în tendinţele elenistice, asaltează încă, prin intermediul artei creştine, ţărmurile lumii moderne.

PRELUNGIRE RECTILINIE: ARTA COPTĂ. Era firesc ca prelungirea cea mai completă a artei faraonice să se manifeste chiar în Egipt. Multă vreme nu ne-am crezut autorizaţi să o recunoaştem decît în arta alexandrină. Şi pentru că temele acesteia trecuseră în arta coptă, ea însăşi în aparenţă prea diferită de arta faraonică, refuzam să admitem între ultimele două o înrudire profundă. Dimpotrivă însă – şi în ciuda unor obstacole considerabile: teme noi, tehnici adesea noi, origine populară, mijloace sărace, absenţa unor directive aulice—, arta coptă contrastează, prin originalitatea şi vigoarea ei, cu celelalte provincii ale artei bizantine, tocmai pentru că repetă în mod inconştient gesturile artiştilor de altădată.
Temele sînt cele oferite de lumea de atunci unei arte izvorîte din mase şi care s-a desprins de religia faraonică. Sînt cele ale lumii elenistice, şi ele înăbuşe în cele din urmă ultimele subiecte de origine faraonică ce izbutiseră să supravieţuiască: în domeniul ceramicii decorate sau al ţesăturilor, peştele care ţine în bot o plantă, hieroglifă a armatei şi, în mod şi mai conştient, hieroglifă a vieţii devenită cruce cu ansă.
Dar temele noi vor fi treptat privite şi reluate într-o altă optică artistică. Nu mai avem de-a face cu cultul formei şi nici cu căutarea pitorescului alexandrin. Este, din nou, o viziune dinlăuntrul lucrurilor, care modifică insensibil, dar complet, liniile generale, sugerînd în cadrul subiectului o semnificaţie mai profundă decît aparenţa lui naturală sau decît armonia acesteia. Nu trebuie să ne mire deci faptul că, în arhitectură, biserica coptă, excluzînd planul circular sau pătrat, rămîne la cel al bazilicii. Regăsim în această alegere, poate instinctivă, concepţia drumului progresiv al luminii către mister de care ascultaseră constructorii

templelor egiptene. Copţii accentuează şi mai mult această tendinţă esenţială, neacceptînd decît ca intrînd absida trifoliată a sanctuarului, imprimînd, după modelul curţii cu portice a templului faraonic, o mişcare ce se întoarce asupra ei însăşi, galeriei de la intrare, şi plasînd-o chiar pe aceasta pe o latură, cînd nu o dispune în zigzag, ca în biserica din Denderah *(fig. 44)*. Ei lasă chiar moştenire artei etiopiene unele din aceste trăsături, mai ales deschiderile prevăzute cu bare şi aşezate în partea de sus a pereţilor din biseri-

cile rupestre din Lalibela. Acest simţ al misterului, şi mai acuzat încă,mai tîrziu, prin iconos- tază, fără a exclude poporul de la participarea la drama altarului, rămîne credincios liniei atît de profund religioase a Egiptului faraonic. Prin



44. Biserica din Den- derah (plan)

aceasta, arhitectura coptă se deosebeşte de toate celelalte arte creştine.

Dar această transformare a unui stil în altul, această optică ce se întîlneşte cu cea a Vechiului Egipt, pot fi observate mai ales în ornamentaţie.

Atît în artele culorii cît şi în sculptură —- care, de altfel, trece de la altorelief la relieful superficial şi renunţă la rond-bosă, renunţare comună întregii arte creştine din acea epocă – se instituie tranziţia de la un stil delicat, încă foarte

apropiat de graţioasele forme elenistice,, la un ..stil zis sever, care modifică proporţiile, ins ist înd asupra unor. anumite zone, care opune masele – volume sau pete de culoare – şi care accentuează şi mai mult această tendinţă în reliefuri, procedînd exclusiv, spre deosebire de celelalte arte creştine, prin cioplirea de plinuri şi de goluri net contrastante, a cărei practică poate fi raportată la reliefurile din timpul lui Ramses II şi III *(pl. 8)*.

Tranziţia dintre cele două stiluri este sensibilă în cele două reprezentări în relief – aflate la muzeul copt din Cairo şi la muzeul Luvru – ale Afroditei născîndu-se din unda mării, ca şi în portretul ţesut al lui Dionisos şi în cel al unei doamne romane înconjurate de subiecte nilotice, amîndouă păstrate la muzeul Luvru.

În secolul al VH-lea, transformarea era pe deplin împlinită şi se putea presupune – dat fiind că măiestria execuţiei fusese din nou dobîndită în tehnicile esenţiale, cărora li se adăugase ţesutul cu fire colorate – că arta coptă, eliberată de relativa ei dependenţă faţă de curtea bizantină, ar fi putut crea, sub îndrumarea mănăstirilor, cu mijloace mai originale, şi realiza, pe drumul regăsit al unui stil axat pe simbol, o mare artă creştină.

Cucerirea arabă a retezat aripile acestei speranţe, despre care multă vreme s-a putut crede că se stinsese din lipsa surselor de inspiraţie. Totuşi, influenţa coptă asupra începuturilor artei musulmane, chiar în afara Egiptului, este neîndoielnică. E sigur că unii meşteri copţi au participat la construirea Domului de pe Stîncă şi a Moscheii El-Aqsa din Ierusalim, a Marii Moschei din Damasc şi a Palatului Mschatta de lîngă Amma, a căror ornamentaţie prezintă şi unele motive copte. Se admite chiar că arhitecţii copţi sînt cei care au conceput *mihrabul* primei moschei, cea din Medina, al cărui model va fi apoi adoptat de întreaga lume musulmană. Dar, pe linia sa proprie, redusă tot mai mult la **203** posibilităţi comparabile cu cele pe care le ofe-

reau catacombele primilor creştini, arta coptă a ştiut să se folosească – urmînd un drum care, deşi propriu, rămînea, în mare, credincios străvechilor surse

egiptene – de situaţia pe care o putea încă deţine, fără a risca să-i scandalizeze pe stăpînii zilei.
Procedînd – pentru a se supune necesităţii tratării în mase largi – prin stilizare, ea se angajează cu hotărîre în această direcţie, lipsind ornamentaţia de orice funcţie arhitectonică, prelungindu-şi liniile esenţiale în sensul desfăşurării fanteziei celei mai neaşteptate şi nemai- păstrînd subiectul decît ca suport sau chiar ca simplu pretext al acesteia. **E** un refugiu **în** abstracţie care utilizează ultimele facultăţi ale unei arte căreia i se refuză viaţa, facultăţi ce asigură caracterul sobru şi interiorizat al artei faraonice în perioadele ei de înflorire. **în** această direcţie nouă, invenţia se poate desfăşura în deplină libertate. Ea obţine astfel efectele cele mai originale atît în domeniul reliefurilor, care iniţiază arabescul *(fig. 45)* şi îndelungata şi strălucita carieră a acestuia în arta musulmană, cît şi în domeniul ţesăturilor, a căror factură, dat fiind simţul decorativ mereu prezent, se armonizează cu stilul oricărei epoci, fără teamă

45. Relief copt din Bănit cu arabescuri

de disonanţe, prin aşezarea **planurilor sau prin** opoziţia unor mase adesea încercuite **cu o linie** groasă, foarte asemănătoare cu **mobilele sau cu** picturile moderne *(pl. 35).*^
Artă populară, iar mai tîrziu,> ;în **momentul** deplinei sale înfloriri, artă redusă **la** un **rol pur** decorativ, arta coptă a ştiut să **se adapteze**

împrejurărilor pe linia unei tradiţii care coboară din arta faraonică. În ciuda ocupaţiei elenistice, ea ne apare ca adevărata moştenitoare a acesteia, capabilă să inspire artei etiopiene înrudite cîteva elemente, precum şi artei musulmane – pe propriul său teritoriu, şi chiar în afara lui – cîteva dintre trăsăturile ei cele mai caracteristice.

ARTA FARAONICĂ ŞI CURENTELE MODERNE Nu trebuie oare să încercăm a vedea şi mai departe?

E de ajuns să menţionăm rolul Vechiului Egipt în utilizarea pietrei pentru construcţiile cele mai îndrăzneţe şi totodată şi cele mai funcţionale – fără să uităm dezvoltarea treptată a coloanei. Pînă la recenta apariţie a betonului armat, care îşi caută încă stilul propriu, încer- cînd să înlocuiască vechile procedee, au dominat în mod absolut procedeele şi regulile inventate – spre a fi aplicate pietrei – de către Imhotep, spre gloria faraonului său. Omul de astăzi va mai recurge încă multă vreme la ele şi, în timp ce se adăposteşte sub acoperişul său, nu trebuie să uite că îl datorează primului arhitect din istoria lumii, marele arhitect al unui faraon. Dar în afară de faptul de a fi iniţiat atît arhitectura în piatră cît şi alte tehnici, folosite încă şi azi, această artă are şi un alt sens, mai profund.

În absenţa unei puteri faraonice vrednice de originile sale şi de concepţia sa fundamentală, arta greacă, la sfîrşitul erei păgîne, a putut supune arta faraonică, înlocuind-o pe propriul ei teritoriu pînă şi în ceea ce priveşte temele. Ambele curente – unul, egiptean, mai „animist", celălalt, grec, mai naturalist şi mai pozitiv – se exclud în mod firesc. Transformarea temelor elenistice de către arta coptă, moştenitoare a artei faraonice, constituie o dovadă vie în acest 205 sens.

Pare totuşi sigur că gîndirea egipteană s-a infiltrat în cea greacă, în cea a lui Platón de exemplu, alimentînd astfel o tendinţă latentă care se va preciza şi mai mult prin gîndirea lui Plotin şi mai ales prin creştinism.

Învins de scientismul provenit, prin intermediul Renaşterii şi al lui Descartes, din gîndirea greacă, acest „animism" îşi recapătă astăzi drepturile, reabilitat de însăşi mişcarea care, în pictură şi în sculptură, pentru a strînge mai îndeaproape o realitate care îi scăpa întruna, voise să-l elimine.

Prin jocul său de linii şi de volume, a căror sinteză artistică întîlneşte însăşi energia vieţii, arta egipteană

se înrudeşte cu ceea ce are mai bun arta abstractă. Dar ea îşi interzice exagerările în voia cărora aceasta se lasă uneori, cu excepţia, fapt ciudat, acestei prelungiri de sine – atît de modernă în multe privinţe – care este arta coptă, cînd îi lipseşte inspiraţia insuflată de o autoritate conducătoare şi cînd constrîn- gerile o obligă la stilizare.

Acest acord cu gîndirea şi cu arta de astăzi e unul dintre cele mai importante titluri de glorie ale artei faraonilor.

ÎNCHEIERE

Reuşita artei faraonice în ansamblul ei ne apare ca rezultatul a două forţe complementare.

Una constă dintr-o viziune a lucrurilor la fel de veche ca şi umanitatea, primitivă încă, fără îndoială, în Vechiul Egipt, dar a cărei evoluţie poate fi urmărită, cu mult dincolo de ultimele licăriri ale perioadei faraonice, pînă în arta de astăzi. în Egipt chiar, ea a beneficiat de condiţii excepţionale, ţinînd de rasă, de temperament, de climat şi de lux. E o viziune în cadrul căreia ochiul ascultă de convingerea intimă şi spontană a unei înrudiri cu lucrurile, care depăşeşte astfel aparenţa exterioară, ajungînd pînă în adîncurile fiinţei. în expresie ea neglijează detaliile pentru a afirma, prin opunerea de mase, caracteristicile esenţiale ale obiectului. Frumuseţea la care ajunge corespunde mai puţin, fără să o neglijeze totuşi, eleganţei unei linii sau proporţiilor văzute în sine, cît acordului dintre linii, suprafeţe şi volume, a căror

sinteză constituie reproducerea cea mai apropiată a vieţii. Este o artă simbolică, în sensul profund al acestui cuvînt, care, departe de a exclude realitatea, o caută, dimpotrivă, în adîncuri, traducînd-o mai bine decît orice artă pur naturalistă. Este o artă umană, pentru că pune în evidenţă înseşi resorturile sufletului. Această forţă, activă sau latentă de-a lungul istoriei Vechiului Egipt, şi care, după o perioadă de somnolenţă, în timpul dominaţiei artei gre- co-romane, a dat la o parte vălurile alexandrine şi a regăsit ceva din ea însăşi o dată cu arta coptă, nu s-a putut dezvolta în ceea ce avea mai bun decît sub influenţa unui ferment. Acesta, a cărui vigoare am încercat să o arătăm de-a lungul paginilor precedente, constă în religia concretizată în fiinţa regelui-zeu. Atîta vreme cît faraonul a putut fi considerat ca înrudindu-se, prin- tr-o legitimitate naturală sau presupusă, cu zeii primordiali ai Egiptului, el a fost suportul a două elemente esenţiale ale artei: vizibilul şi invizibilul. Din ziua însă cînd sîngele egiptean şi legătura cu dinastiile precedente i-au lipsit, din ziua, mai ales, cînd n-a mai fost decît reprezentantul zeilor, pierzîndu-şi totodată calitatea de fiu al zeilor şi de zeu-pe-pămînt, nemaiavînd puterea de a-i întruchipa pe zei, n-a mai putut să-l facă nici pe om să se depăşească pe sine, fie că era vorba de el însuşi sau de supuşii săi. Această artă, care era o artă interioară, îşi pierduse sursa inspiratoare; ea nu mai putea avea acum decît aparenţa vieţii. în schimb, în perioadele cînd această forţă n-a întîlnit obstacole sau în acelea cînd a ştiut să le învingă sau să le evite, operele artistice ale Egiptului au atins o perfecţiune care copleşeşte spiritul, pentru că ea nu se limitează la reproducerea unei armonii exterioare, ci exprimă prin vizibil invizibilul.

Arta faraonilor se prezintă astfel ca o artă dirijată. Dar este ea oare mai puţin prin aceasta o artă a maselor? Monumentele uriaşe pe care le-a lăsat sînt opere colective inspirate de o credinţă, după cum şi statuile, reliefurile şi picturile ce le împodobesc sînt produsul unor ateliere şi al unor

echipe mai curînd decît al unor indivizi. Este, de asemenea, o artă a mulţimilor, în care fiecare putea găsi ceea ce căuta: un ideal religios prezida la crearea operei de artă şi la orientarea gustului, pornind de la exigenţele omeneşti cele mai pro-

funde – ideal întruchipat şi mijlocit de faraoni.

Artă angajată, aşadar, ea a avut îndrăzneala să înalţe omenescul pînă la grandios, fără a nesocoti vreodată realitatea cea mai banală şi, vrînd să traducă interioritatea inspiraţiei sale, a ştiut să obţină efecte mai expresive decît expresia însăşi. Reuşitele sale fulgurante ne interzic deci să afirmăm că operele create de ea sînt inferioare celor executate în numele artei pentru artă. Poate că tocmai contrariul e adevărat, şi nu acesta este oare sensul adînc al lecţiei pe care ne-o dă arta faraonică? Lecţie ce va avea poate şansa de a fi valorificată de arta modernă, careia îi va îngădui să-şi găsească echilibrul, un echilibru de o natură superioară. Lecţie care depăşeşte însuşi domeniul artei.

CRONOLOGIE SUMARĂ
Regii şi faptele cele mai importante

PREISTORIA

p
Epoca paleolitică: clanuri de vînători nomazi şi „artă a cavernelor".
În jurul anului 10.000:
Epoca neolitică: începuturile vieţii pastorale şi agricole şi ale industriilor, în jurul anului 5.500:
Epoca eneolitică: gruparea în mici aşezări şi naşterea artei.

CELE MAI VECHI DINASTII (3000—2778)

CAPITALA: TIS

În jurul anului 3000:
Regele Scorpion, Menes, Narmer: unificatori ai Egiptului.
Dinastia I-a
Djer: prima expediţie în Nubia.
Uadji: prima expediţie în desertul arabic (pînă la Edfu).
Udimu: expediţie în Sinai.
Adjib: primul recensămînt cunoscut. Semerkhet: expediţie în Uadi Maghara (Sinai). Iva.
Dinastia a Il-a
Cuprinde mai mulţi regi, ultimii doi fiind: Khasekhem: victorii asupra nubienilor şi egiptenilor din Nord. Khasekhemui,

VECHIUL IMPERIU (2778—2423)

CAPITALA: MEMFIS

Dinastia a IlI-a (2778—2723)

Djeser: construieşte primul „monument în trepte"; expediţii în Sinai.

Sekhem-Khet: construieşte un alt „monument în trepte".

Huni: constructor posibil al piramidei din Mei- dum.

Dinastia a IV-a (2723—2563)

Snefru: constructor probabil al piramidei din Meidum şi sigur al celor două piramide din Dah- chur; expediţii în Nubia, Libia, Sinai şi Liban. Keops: Marea Piramidă: campanie militară în Sinai; expediţie în Nubia.

Didufri: cele două bărci mari, recent descoperite la Gizeh.

Kefren: Piramida şi Marele Sfinx din Gizeh.

Mikerinos: Piramida din Gizeh.

Khepseskaf.

Dinastia a V-a (2563—2423)

Userkaf.

Sahure.

Niuserre-Ini: templu solar.

Unas: piramida din Sakkarah; „Textele din piramide".

Dinastia a Vl-a (2423—2263)

Teti.

Pepi I: mare constructor; campanii militare în Sinai şi campanie de colonizare în Nubia. Pepi II: (94 de ani de domnie). Expediţii în Sinai, Asia, Nubia; relaţii cu Biblos.

Nitocris: instaurarea feudalităţii; începuturile anarhiei.

PRIMA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ (2263—2065).

Dinastia a Vll-a, fictivă.

Dinastia a VUI-a (2263—2220), cu reşedinţa la Memfis, nu poate salva Delta de anarhie, anarhie sporită şi de expediţiile beduinilor.

Dinastia a IX-a (2222—2130), care îi este în parte contemporană şi îi urmează, îşi are reşedinţa, ca şi dinastia a X-a (2130—2070), la He-

rakleopolis, lîngă Beni-Sueif, în Egiptul de Mijloc.
Ambele guvernează Egiptul de Mijloc şi controlează teoretic Egiptul de Sus. Monarhii lor, dintre care trei cu numele de Kheti şi ultimul cu numele de Merikare (celebru printr-o scriere sapienţială care îi era destinată) îi izgonesc pe asiatici. Dar ei trebuie să cedeze în faţa rivalilor lor tebani.
Nomarhii din Teba (primii purtînd numele de Antef) au pus stăpînire treptat pe Egiptul de Sus; victoria lor asupra suveranilor din Hera- kleopolis le aduce supunerea întregii ţări. Ei întemeiază dinastia a Xl-a.

IMPERIUL DE MIJLOC (2065—1785)

Dinastia a Xl-a (2065—2000)
Regii Mentuhotep, coborîtori din regii Antef, continuă unificarea Egiptului şi trimit expediţii în Nubia, în Libia şi împotriva Cretei. Mentuhotep cel Mare, cu o domnie îndelungată, îşi are monumentul funerar la Deir el-Bahari. Capitala lor este Teba şi sînt îngropaţi în mim-
f pin tpnQU
Dinastia a XH-a (2000-1785)
(Capitala se află la Nord, în Fayum, ca şi mormintele regale, care reiau planul piramidal); este exploatată regiunea Fayum. Nubia începe să fie colonizată sistematic: sînt ridicate fortăreţe în faţa cataractei a doua.
Amenemhat I: expediţie în Nubia pînă la Koros- ko; campanie în Libia; lasă după sine o scriere sapienţială; construieşte „Zidul Prinţului", în partea de răsărit a Deltei.
Sesostris I: expediţie în Nubia la Uadi Halfa; raporturi cu Creta.
Amenemhat II: raporturi cu Biblos şi cu Marea Egee; călătorie în Punt, spre Sud, prin Uadi Hammanat şi Marea Roşie; expediţie în Nubia. Sesostris III: campanie în Asia pînă la Sichem; patru expediţii în Nubia, unde construieşte fortăreţe.
Amenemhat III: (poate co-regent cu Hor): campanie în Sinai.

A DOUA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ (1785—1580)

Regii din dinastia a XH-a se numesc aproape toţi

Sebekhotep. O dată cu ei începe decadenţa. Ea se accentuează sub dinastia a XlV-a, o dată cu invazia hicsoşilor sau a Regilor-Păstori, care întemeiază dinastiile a XV-a şi a XVI-a şi controlează Nordul şi ^arte din Sud. Printre aceştia se afla probabil / braham cu familia sa. Teoretic vasalii lor, nomarhii din Teba nu îndură la nesfîrşit jugul străin şi alcătuiesc chiar, începînd din 1680 (?), dinastia a XVII-a. Ultimul dintre ei izbuteşte să-i alunge pe hiesoşi. începe perioada de apogeu a Egiptului.

NOUL IMPERIU (1580—1085)

capitai a • tcra

Dinastia a XVIII-a (1580-1314)

Este perioada marilor expediţii de cucerire din Asia şi mai ales din Nubia, în cadrul cărora se distinge aproape fiecare suveran. Prăzile depuse la picioarele lui Amon îmbogăţesc clerul şi sporesc puterea marelui preot din Teba. În parte pentru a o nimici, Amenofis IV instaurează cultul lui Aton în locul celui al lui Amon, iar discul solar poate fi adorat, în concepţia sa, de toate popoarele supuse. în timp ce, înainte şi după el, oraşul sfînt şi capitala este Teba, el o întemeiază pe a sa în Egiptul de Mijloc, la Amarna, dar ea nu îi va supravieţui: unul dintre urmaşii săi imediaţi, Tutankhamon, va restaura – silit de cler şi de întreaga ţară şi consacrînd-o pînă şi prin numele său de Tutankhamon – supremaţia zeului Amon.

Amenofis I: campanie în Nubia, pînă dincolo de Uadi Halfa.

Tutmosis I: expediţie de represiune în Asia, pînă la Eufrat.

Tutmosis II: instaurează în Nubia un guvernator, a cărui importanţă este întărită prin titlul de „Fiu-regal”.

Hatchepsut (mai întîi regentă, apoi regină): primeşte tributuri din Creta; trimite în ţinutul Punt o expediţie celebră.

Templul din Deir el-Bahari Tutmosis III: (54 de ani de domnie); cel mai mare cuceritor egiptean; campanie în Nubia în cursul căreia ajunge pînă la Napata, aproape de a şasea cataractă, puţin mai sus de modernul Khar- tum; nu mai puţin de 17 campanii în Asia, care supun teritoriul pînă la

Karchemich.

Amenofis II: campanii în Asia; în Nubia, reşedinţă la Napata.

Tutmosis IV: se căsătoreşte cu o prinţesă asiatică.

Amenofis III: se căsătoreşte cu Ti; slăbeşte controlul asupra teritoriului asiatic; expediţie de pedeapsă în Nubia. Templul din Luxor, „Coloşii lui Memnon".

Amenofis IV-Akhnaton: aceeaşi politică de renunţare; scrisorile din Tell el-Amarna, care alcătuiesc o parte din corespondenţa cu regii hitiţi.

Tutankhamon: moare la vîrsta de 17 ani; mormîntul său e găsit aproape intact.

Horemheb: general al lui Amenofis IV, devine rege la rîndulsău.

Dinastia a XlX-a (1314-1200)

Seti I: expediţii în Nubia, în Libia; cinci campanii în Asia, dintre care una la Kadech. Ramses II: campanii în Nubia (templele din Nubia) şi în Libia, şi două serii de campanii în Asia, cu celebra bătălie de la Kadech (Poemul din Pentaur). Campaniile din Libia corespund primelor năvăliri indo-europene.

Meneptah: campanii în Asia, Nubia, Libia („popoarele de pe malul mării"). „Stela lui Israel", de la Muzeul din Cairo, menţionează poporul ebraic.

Dinastia a XX-a (1200—1085)

Ramses III: mare admirator al lui Ramses II, conduce în Libia, împotriva „popoarelor de pe malul mării", campanii care salvează Egiptul de invazii şi luptă în Asia împotriva filistinilor. 215 Templul din Medinet Habu.

Dinastia a XXI-a (1085-950)

(Capitala: Tanis). îşi exercită teoretic puterea asupra întregului Egipt, dar în fapt numai asupra Deltei. Dinastia aceasta este întemeiată de marele preot din Teba, care-l înlocuieşte astfel pe faraon, deşi nu este decît reprezentantul acestuia.

Psusennes I.

Pinedjem.

Siamon: contemporan cu David şi cu Solomon: învingător al filistinilor.

Psusennes II.

A TREIA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ (950—663)

CAPITALA: ÎN DELTĂ

Dinastia a XXII-a (950—730)

De origine libiană, coborînd din căpetenii berbere stabilite de mai multe generaţii între Abi- dos şi Bubastis, aceşti regi se aşază la Tanis. Unii dintre ei, ca, de exemplu, Chechonq I, care îl va întîmpina pe Jeroboam (I Reg. XI), sînt mai cunoscuţi. Printre ei trebuie să-i numărăm pe Osorkon I şi II şi pe Takelot II, căsătorit cu Karommama. Ultimul, Chechonq V, este detronat în 730 de către prinţul din Sais, Tefnakht (dinastia a XXIV-a).

Dinastia a XXIII-a (817-730)

Tot de origine libiană, această dinastie domneşte paralel cu dinastia a XXII-a, avîndu-şi reşedinţa la Bubastis. Regii se numesc tot Chechonq, Osorkon, Takelot. Osorkon III aduce la Teba o prinţesă din familia sa, Chapenupet, în calitate de soţie divină a lui Amon sau divină adoratoare, fără îndoială pentru a controla puterea marelui preot. Prinţul din Sais, Tefnakht, ameninţîndu-i pe prinţii din Egiptul de Sus, este atacat şi învins de Piankhi, rege din Napata, care se socoteşte ameninţat şi se teme poate că sanctuarele din Teba sînt în primejdie. Cruţat, Tefnakht întemeiază dinastia a XXIV-a. Piankhi cucereşte oraşul Memfis. El o lasă la Teba pe Ameneritis, în calitate de divină adoratoare.

Dinastia a XXIV-a (730-715)

Tefnakht.

Bocchoris: este prins şi ars de Chabaka, frate al lui Piankhi.

Dinastia a XXV-a (751-656)

Regii nubieni (Chabaka, Taharqa, etc.) încearcă să apere Egiptul şi Palestina împotriva asirie- nilor, care năvălesc de două ori în Egipt pînă la Teba, izgonindu-l pe ultimul faraon nubian Tanutamon, ai cărui urmaşi vor domni la Meroe, oraş situat puţin mai sus de modernul Khar- tum.

EPOCA DE DECADENTĂ (663 î.e.n. – 315 e.n.)

CAPITALA: ÎN DELTĂ

Egiptul va fi de acum înainte guvernat de suverani străini. Primii sînt înrudiţi cu regii de origine libiană care i-au precedat. După Alexandru Macedón,

Ptolemeii, regi de nrigine macedoneană, deşi practică o politică naţională, nu renunţă la propriile lor tradiţii. împăraţii romani, care le urmează la tron după bătălia de la Actium, conduc tara din depărtare.
Dinastia a XXVI-a (663-525)
Psammetic I, urmaş al lui Tefnakht, îi izgo* neşte pe asirieni cu ajutorul grecilor.
Psammetic II: expediţie în Nubia menită să-i descurajeze pe regii nubieni.
Apries: aşază o colonie ebraică la Elefantin. Amasis: supune insula Cipru, favorizează comerţul cu Grecia şi aduce populaţie grecească într-un oraş liber din Deltă, Naucratis (565).
Psammetic III este învins la Pelusa de către Gambise.
Dinastia a XXVII-a (525—405) Dinastie persană.
Darius I: termină canalul ce duce la Marea Roşie, început sub dinastia precedentă; construieşte templul din oaza Ivhargheh.
Xerxes şi Artaxerxes I înăbuşe revoltele egiptene sprijinite de greci.
Dinastia a XXVIII-a (404-398)
Amirte: împrăştie colonia ebraică din Elefantin, favorabilă perşilor.
Dinastia a XXIX-a (398-378)
Aliată cu grecii împotriva perşilor.
Dinastia a XXX-a (378—341)
Cei doi Nectanebo: politică antipersană.
A doua dominaţie persană (341—333).
Darius III este însă învins la Issos de către Alexandru Macedón.
Perioada Ptolemaică (333-30)
Alexandru Macedón eliberează Egiptul de sub dominaţia persană. Unul dintre generalii săi, Ptolemeu, şi urmaşii acestuia, vor guverna Egiptul pînă la dominaţia romană.
Perioada romană (30 î.e.n. – 315 e.n.) Împăraţii romani guvernează Egiptul prin intermediul prefecţilor lor.

BIBLIOGRAFIE

ISTORIÈ ŞI CIVILIZÂTIÊ

DU BOURGUET (P), ***Préhistoire, Mésopotamie, Êgÿpte¡*** **coll. „Images des Grandes Civilisations", Lausanne, Éditions Rencontre, 1964; DRIOTON (E.) şi VANDIER (J.),** ***Les Peuples de VOrient méditerranéen*****, coll. „Cüo", II,** ***l'Egypte,*** **4-e éd. Paris, P.U.F., 1962 (care face un bilanţ tn legătură cu cele mai variate probleme privind Vechiul Egipt, cu o bibliografie foarte completă la data publicării); ERMAN (A.) şi RANKE (H.),** ***La Civilisation égyptienne*****, trad. Ch. Mathieu, Paris, Payot, 1952; JE- QUIER (G'.),** ***Histoire de la Civilisation égyptienne*****, Paris, 1923; PIRENNE (J.),** ***Histoire de la Civilisation de l'É- gypte ancienne*****, Neuchâtel, 1961 – 1963; POSENER (G.), în colaborare cu SAUNERON (S.) şi YOYOTTE (J.),** ***Dictionnaire de la Civilisation égyptienne*****, Paris, 1959.**

RELIGIE

DU BOURGUET (P.), ***Egypte pharaonique*****, în** ***Dictionnaire de Spiritualité*****, fasc. XXVI —XXVII, col. 501 – 531, Paris, Beauchesne, 1959 (mai ales despre rolul faraonului); DU BOURGUET (P.),** ***Médiation dans VÉgypte ancienne*** **(Rolul de mijlocitor al faraonului),** ***Dictionnaire de la Bible*****, V-e vol, 991 – 997, Paris, Lethielleux, 1954; CERN Y (J.),** ***Ancien t Egyptian Religion*****, Hutchinson's University Library, London, 1952; DESROCHES— NOBLECOURT (G-),** ***Les Religions égyptiennes*****, Histoire Générale des Religions, Paris, (Juillet, 1948; DESRO-CHES—NOBLECOURT (C.),** ***L'Extraordinaire Aventure amarnienne*****, Paris, 1960; DESROCHES—NOBLE- COURT (C.),** ***Vie et mort d'un Pharaon, Toutankhamon,*** **Paris, Hachette, 1963; DRIOTON (E.),** ***La Religion de l'Orient ancien*****, coll. „Je sais, Je crois", Paris, Fayard, 1957 ; DRIOTON (E.),** ***La Religion égyptienne,*** **în** ***Histoire des Religions*****, t. 3, Paris, Bloud et Gay, 1956; GARNOT (J. Sainte—Fare),** ***Religions égyptiennes an tiques,*** **Paris, P.U.F., 1952; MORENZ (S.),** ***La Religion égyptienne,***
Paris, Payot, 1962 (opera deprimă importanţă) ; POSENER (G.), ***De la divinité du Pharaon,*** **Cahiers de la Société Asiatique, Paris, 1959 ; SAUNERON (S.),** ***Les Prêtres de VAncienne Egypte,*** **Paris, Ed. du Seuil, 1957; VANDIER (J.),** ***La Religion égyptienne*****, Paris, P.U.F., 2-e éd., 1949.**

ARTĂ SI ARHEOLOGIE

DESRÖCHES—NOBLECOURT (G.). ***L'Art égyptien*****, Paris, Massin, 1961; DESROCHES—NOBLECOURT (C.), cu colaborarea lui P. DU BOTJRGUET,** ***VArt égyptien,*** **coll. „Les Neuf Muses", Paris, P.U.F., 1962; DRIOTON (E.),** ***L'Art égyptien*****, în** ***Histoire Universelle de VArt*****, sub conducerea lui M. Aubert, Paris, 1931 ; CONTENAU (G.),** ***Prélude aux Empires du Moyen Orient*****, şi DRIOTON (E.),** ***La Rivalité et l'achèvement des Empires*****, în R. Huyglie,** ***L'Art et l'homme*****, t.I, Paris, Larousse, 1957 ; DESROCHES—NOBLECOURT (C.) şi MONNET (J.),** ***Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Louvre*** **(Vechiul Egipt), Paris, Publicaţii filmate despre artă şi istorie, t.I, 1962, şi t.2, 1963;** ***Merveilles du Musée du, Louvre*****, coll. „Réalités", Paris, Hachette, 1958; MONNET (J.),** ***L'Égypte,*** **coll. „Pays et Cités d'art", Paris, Nathan, 1962; SMITH (W. St.),** ***The Art and, Architecture of Ancien t,***

Egypt, **Ilard- monsworth, 1958; Tell (Éditions),** ***Encyclopédie photographique de l'art, Les Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre*****, fasc. 1 – 5, Paris, 1935; VANDIER (J.),** ***Manuel d'Archéologie égyptienne,*** **Paris, Picard, 1952 – 1964, (t.I —IV) ; WOLFF (W.),** ***Die Kunst Ägyptens*****, Stuttgart, 1957.**

TEHNOLOGIE

GOYON (G.), ***L'Antiquité égyptienne*****, în** ***Histoire Générale des Techniques*****, t.I,** ***Les Origines de la civilisation technique*****, Paris, P.U.F., 1962, p. 147 – 182; LUCAS (A.),** ***Ancient Egyplian Materials and Industries,*** **Londra, 1962.**

ARHITECTURĂ

BARGUET (P.), ***Le Temple d'Amon-Rê à Karnak.*** **încercare de exegeză, Cairo, 1962;** ***Note sur le complexe architectural de Sêti I-er à Abydos,*** **în Ivêmi, 16, 1962, p. 21 – 27 ; CAPART (J.) şi VËRBROUCK (M.), Bruxelles, Vromant, 1925; DE CENIVAL (J.L.),** ***Egypte, L'Architecture*****, Fribourg (Elveţia), 1964; GILBERT (P.),** ***Le Classicisme de l'architecture égyptienne,*** **Bruxelles,** Vromant, **1943; JÉQUIER (G.),** ***Manuel d'Archéologie égyptienne,*** **I, Paris, Picard, 1924; LAUER (J. Ph.),** ***Le Pro bl'me des pyramides d'Égypte,*** **Paris, Payot, 1948; LE- GRAIN (G.),** ***Les Temples de Karnak,*** **Bruxelles, Vromant, 1929.**

ROND-BOSE ŞI STATUI

BOREUX (C.), ***La Sculpture au Musée du Louvre,*** **Paris, Calavas, 1938; BOTIIMER (B.V.),** ***Egyptian Sculpture of the Late Period, Brooklyn, 1960; GAPART (J.), Documents pour servir à Vhisloire de Vart égyptien, 2 vol., Paris, 1927 —1931 ; CAPART (J.), Choix de documents: la, statuaire, Bruxelles, 1947; SMITH (W.St.),H History of Egyptian Sculptures and Paintings in the Old Kingdom, Boston, 1946.***

RELIEFURI

KLEBS (L.), ***Die Reliefs des alten Reiches – Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches – Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches*** **(Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1915 – 1934).**

PICTURI ŞI DESENE

BAUD (M.), ***Les Desseins ébauchés de la nécropole thé haine,*** **Gairo, 1935; CAPART (J.)** ***L'Art égyptien,*** **t.l, Bruxelles, Vromant, 1924; DAVIES (N.M.|,** ***Ancient Egyptian Paintings,*** **2 vol. Chicago, 1936; JEQUIER (G.)** ***Décoration égyptienne,*** **Paris, 1911; LHOTE (A.),** ***Les Chefs-d'oeuvre de la peinture égyptienne,*** **Paris, Hachette, 1954; MEKH- TARIAN (A.),** ***La Peinture égyptienne,*** **Geneva, Skira, 1954; VANDIER D'ABBADIE (J.),** ***Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Medineh, 2*** **vol., Cairo, 1936 – 1939.**

ARTE MINORE

CAPART (J.), ***L'Art égyptien,*** **Documente alese, IV, Artele minore, Bruxelles, 1947 ; CARTER and MACE,** ***The Tomb of Tut Ankh Amon,*** **3 vol., Londra, 1923 – 1927; ROEDER (G.),** ***Ägyptische Bronzewerke,*** **Glückstadt, 1937; ROEDER (G.),** ***Ägyptische Bronzefiguren,*** **Berlin, 1956; VERNIER (E.),** ***Bijoux et orfèvreries,***

2 **vol. Cairo, 1907 – 1927; Wallis (H.),** ***Egyptian Ceramic Art, 2*** **vol., Londra, 1898-1900.**

PRELUNGIRI

BADAWY (A.), ***L'Art copte, Les influences hellénistiques et romaines,*** **Cairo, 1953; DIJ BOURGUET (P.),** ***L'Art, copte héritier de l'art pharaonique?*** **in** ***Koptische Kunst, Christentum am Nil,*** **Essen, 1963 (în germană) ; DU BOURGUET (P.),** ***L'Art copte,*** **Publicaţii filmate despre artă şi istorie, Paris, 1964; DU BOURGUET (P.),** ***L'Art copte,*** **coll. „L'Art dans le monde", Paris, Albin Michel, sub tipar; DU BOURGUET (P.),** ***L'Art copte*** **(Catalogul expoziţiei Petit Palais), (Ministerul de Stat, Probleme culturale, 1964); GILBERT (P.),** ***Eléments égyptiens à l'origine des ordres grecs,*** **în** ***Chronique d'Egypte,*** **nr.31, ianuarie, 1941, pp. 52 – 68,**

GLOSAR ARHEOLOGIC

Adoratoare (Divină) – Prinţesă regală menită – înce- pînd cu dinastia a XXI-a – rolului de soţie a zeului Amon, cu reşedinţa la Teba şi cu puteri exterioare de faraon, dar mai mult spirituale decît politice.

Canopc (Vase) – Vase în număr de patru, în care erau păstrate viscerele mortului, cu excepţia inimii. Grecii le-au numit astfel după numele unui port oriental din Deltă, unde exista o emblemă a divinităţii, obiect de cult, cu aceeaşi formă.
Cartuş – laţ de frînghie, conceput ca pentru a încercui soarele, iar mai tîrziu alungit pentru a se adapta coloanelor de hieroglife şi a cuprinde numele regal. ,
Cască albastră – coroană regală de mare ceremonie, legată de ideea acţiunilor războinice.
Cenotaî – monument înălţat în memoria unui mort, dar care nu conţine trupul acestuia.
Chen (Inel) – inel purtat de rege în ziua încoronării sale, sugerînd aceeaşi idee ca şi cartuşul.
Clavi – benzi înguste de culoare uniformă ce coborau de pe umeri pe un veşmînt roman.
Compozit (Capitel) – format din elemente florale diferite şi suprapuse.

Deambulatoriu (Templu cu) – templu al cărui sanctuar este înconjurat de un coridor.
Djed (Semn-) – gen de stîlp a cărui parte superioară seamănă cu un arbore fără crengi, legat de riturile consacrate lui Ptah, apoi lui Osiris, şi asociat, prin omofonic, cu ideea de durată. Amuletă frecvent folosită.
Dromos – alee mărginită de sfincşi, precedînd intrarea în templu.

Electrum – aliaj natural de aur şi argint.
Eneaclă – ierarhie de nouă zei simbolizînd forţele universului în teologia din Heliopolis. Această sistematizare *J22*
a fost adoptată şi de alte teologii, în jurul zoului principal al altor centre religioase.

Fasciculat – trunchi de coloană străbătut de şănţuleţe verticale ce sugerează un mănunchi de tulpine vegetale. Flagellum – bici constituind unul dintre atributele lui Osiris.
Friză de obiecte – decoraţie în formă de bandă continuă, aliniind obiecte de mobilier funerar.

Ilatoric – capitel înfăţişînd, pe două sau pe patru feţe ale sale, capul zeiţei Hator.
Ileka (Sceptrul-) – sceptru în formă de săpălugă. llemi-spcos – monument parţial săpat în munte, ilipogeu – mormînt săpat în întregime (atît capela cit şi camera sepulcrală) în munte,.
llipostilă – sală al cărui plafon se sprijină pe coloane.

Ialu (Cîmp al lui) – cîmp deCyperus esculcntus (plantă înrudită cu papirusul), în viaţa de dincolo, unde se credea că mortul desfăşoară o activitate asemănătoare cu cea din timpul vieţii.
Inel—(.hen – a se vedea Cheu
Intercolonament – zid de mică înălţime, care leagă coloanele între ele. Apare la templele din Epoca de Decadenţă.

Iva – corespunde forţei vitale a unei fiinţe. Khentimentiu – divinitate din Abidos asimilată lui Osiris încă din perioada primelor dinastii.
Kohol – sulfură de antimoniu folosită pentru a sublinia strălucirea ochilor şi a feri de oftalmii.

Loculi – cavităţi săpate paralel în pereţii mormintelor din epoca romană, menite să primească trupul mortului.

Mammisi – sanctuar ce face parte din ansamblul unui templu, destinat cultului naşterii zeului.
Masă de ofrande – Piatră plată dreptunghiulară, cu două bazine şi un şanţ pentru scurgerea lichidelor folosite la libaţii şi adesea decorată cu alimentele destinate mortului.
Mastaba – mormînt din timpul Vechiului Imperiu, numit astfel de către lucrătorii de pe şantierele arheologice în virtutea asemănării suprastructurii sale cu o bancă (în arabă: mastaba).
Mima – amestec de argilă şi de paie.

Naos – edicul de piatră aşezat în sanctuar pentru a primi statuia zeului. Sens extins la sanctuarul însuşi. Nemeş (Vălul -) – văl ce acoperă creştetul capului, şi ale cărui capete cad peste umeri, în faţă.

Nomarh – guvernator al unei nome.
Nomă – diviziune administrativă, corespunzînd unei provincii.

Obelisc – stîlp subţire terminat printr-un vîrf ascuţit şi simbolizînd pentru egipteni o rază de soare. A fost comparat de către greci cu o frigare, de unde şi numele lui modern.
Osiriac – amintind de poziţia lui Osiris înfăţişat cu braţele încrucişate pe piept.
Ostracon, pl. Ostraca – cioburi de oale sparte sau solzi de calcar pe care se scria corespondenţa sau pe care le foloseau pentru schiţe desenatorii şi pictorii.

Palete – obiecte de formă plată, geometrică sau animalieră, cele mai adeseori din şist, pe care se crede că erau preparate fardurile.
Pancarta – a se vedea Stelă-pane artă.
Parcdru – divinitate asociată divinităţii principale din tr-un loc de cult.
Peripter (Templu) – înconjurat de stîlpi sau coloane. Poartă-falsă – element arhitectural aşezat sub peretele occidental al capelelor din morminte, avînd forma faţadelor primitive cu redane. Se credea că sufletul mortului trece prin ea din regatul morţilor în regatul celor vii. Pilon – construcţie avînd forma a două turnuri ce încadrează o poartă.
Piramidă – derivat din cuvîntul grec care înseamnă prăjitură.
Portic – galerie cu plafon sprijinit pe coloane, dar deschisă pe o latură spre curtea care o mărgineşte.
Pronaos – sală care precede sanctuarul.

Redan – 111 sensul propriu: care iese în relief. Este numită astfel seria de ieşinduri şi intrînduri din partea exterioară a peretelui unui monument egiptean. Registru – diviziuni regulate şi suprapuse, limitate printr-o linie aparentă.
Romboidal – în sensul propriu: în formă de romb. Termenul este aplicat piramidei sudice din Dahchur, din cauza modificării unghiului de înclinare.
Rupestra – termenul desemnează tot ceea ce este săpat sau doar înscris în stîncă.

Sed (Sărbătoarea-) – sărbătoare jubiliară în cursul căreia, făcînd în fugă ocolul unei anumite suprafeţe, regele îşi reînnoia puterile regale şi divine.
Serdab – mică încăpere alăturată capelei funerare. Conţinea statuile mortului şi comunica cu capela printr-o spărtură îngustă situată la înălţimea ochilor.
Serekh – desen în formă de faţadă de palat, care încadra în inscripţii „numele de Horus" al regelui.
Sfinx – reprezentare simbolică cu trup de animal şi cap de om, de leu, de berbec sau de şoim. Paznic al sanctuarului.
Sistru – instrument de muzică cu percuţie: este alcătuit, la capătul unui mîner, din două lame paralele străbătute de tije percutante. Utilizat în cultul lui Hator, este în general împodobit cu capul zeiţei.
Sistru (Coloană-) – coloană al cărui capitel înfăţişează capul zeiţei Hator. Numită, de asemenea, hatoriană sau hatorică.
Speos – sanctuar săpat în stîncă.
Stelă – monolit plat, în general gravat cu desene sau cu formule de

ordin religios.
Stelă-pancartă – stelă gravată cu o listă de ofrande destinate subzistenţei mortului. Aşezată la început în plafonul camerei funerare, ea este apoi adusă pe peretele din faţa sarcofagului, apoi pe una din laturile camerei funerare. Desenul prin care erau înfăţişate aceste ofrande, gravat în piatră, avea un rol magic.
Teogamie – mit privitor la împerecherea unui zeu cu regina, prin care se acreditează ideea eredităţii divine a copilului regal.

Teriomorf – în formă de animal.
Tor – mulură rotundă care împodobeşte partea de jos a edificiilor, la origine alcătuită din trestii. Adesea pe ea sînt gravate ligaturi, amintind de legătura care ţinea laolaltă trestiile.
Triadă – grup format din zei după modelul unui grup de familie, conceput de către teologi pentru a uni culturile din oraşele învecinate.

Ucliebti – figurină de lemn, de piatră sau, cele mai adeseori, de pămînt ars şi smălţuit, acoperită cu formule funerare şi aşezată în morminte, mai întîi ca substitut al mortului, apoi ca executor al muncii acestuia în viaţa de dincolo.
Uraeus – nume egiptean grecizat al bazilicului. Desemnează cobra femelă înălţată şi gata de atac, amintind de ochiul scăpărător al lui Râ. Este aşezat în mod obligatoriu în partea anterioară a coroanei or regale. Usekh (colier-) – colier cu şapte şiraguri. Cuvîntul egiptean „Usekh" înseamnă larg.

INDICE TOPOGRAFIC

Lista abreviaţiilor:
E.J. = Egiptul de Jos, adică nordul Egiptului, cuprin- zînd Delta, şi a cărui limită sudică trece pe sub actualul oraş Cairo.
E.M. = Egiptul de Mijloc, adică partea centrală a Egiptului, cuprinsă între linia orizontală care trece pe sub oraşul Cairo şi linia corespunzătoare ce trece pe sub oraşul Assiut.
E.S*. – — Egiptul de Sus, adică sudul Egiptului pînă la Assuan (cuprinzîndu-l şi pe acesta), care corespunde părţii dinspre izvoare a Nilului. m.E. = malul estic al Nilului.
111.V. = malul vestic al Nilului.

Abu Gurob – E.M., m.V. La sud de Gizeh. Templu solar din timpul dinastiei a V-a.

Abu Roach[1] **– E.J. La nord de Gizeh. Piramidă şi templu din timpul dinastiei a IV-a.**

Abu Simbel – Nubia de Nord. m.V. 280 **km la sud de Assuan. Temple ale lui Ramses II.**

Abîdos – E.S., m.V. La nord-vest de Luxor, între Assiut şi Nag Hamadi. Loc funerar osirian; temple şi cenotafe, mai ales din timpul Noului Imperiu.

Abusir – E.M., m.V. Puţin mai la sud de Gizeh şi de Abu Gurob. Piramide din timpul dinastiei a V-a. Achmuncin – E.M., m.V. 200 **km la sud de Meidum. Loc de cult al zeului Tot.**

Aklietaten – a se vedea Amarna.

Akmîm – E.S., m.E. oraş între Assiut şi Nag Hamadi. Am uda – Nubia, m.V. 192 **km la sud de Assuan. Templu din timpul Noului Imperiu.**

Amarna (Te 11 el-) – E.M., m.E. la aprox. 80 km, la sud de Beni Hasan. Nume modern al locului pe care se afla capitala regelui Akhnaton.

Anfuchi – cartier din partea de nord-vest a Alexandriei. Necropolă din epoca romană.

Aniba – Nubia, m.V. 230 km la sud de Assuan. Morminte şi fortăreaţă. Vestigii din toate epocile.

Arak (Gebel el-) – a se vedea Gebel el-Arak.

Assassif – E.S., m.V. Regiunea Tebei. Colină la sud- est de Deir el-Bahari. Morminte saite.

Assiut, – E.M., m.V. Vechiul Siut. Important în timpul Primei perioade Intermediare.

Atribis – E.J. Puţin mai la nord de Cairo. Veche capitală de nomă.

Badari – E.S., m.E. La aproximativ 20 km la sud de Assiut. Necropolă arhaică.

Baliria – Oază occidentală, în partea mediană a Egiptului de Mijloc. Temple din perioada Noului Imperiu; morminte construite sub Noul Imperiu si sub dinastia a XXVI-a.

Barkal (Gebel) - a se vedea Gebel Barkal.

Beit el-Uali – Nubia, m.V. La aproximativ 50 km de Assuan. Templu construit de Ramses II.

Beni Hasan – E.M., m.E. Cam în dreptul localităţii Achmunein. Necropolă rupestră din timpul Imperiului de Mijloc.

Berclieli (E1-) – E.M., m.E. la aproximativ 20 km la sud de Beni Hasan. Morminte din timpul Vechiului imperiu şi al Imperiului de Mijloc.

Biban el-Mnlnk – A se vedea Valea Regilor.

Biblos – La nord de Beirut. Temple şi cimitir egiptean din timpul Imperiului de Mijloc şi din perioadele următoare.

Bubastis – E.J. 80 km la nord-est de Cairo. Loc de cult al zeiţei-pisică Bastat.

Buhen – Nubia, m.V. Lingă Uadi Halfa. Templu şi fortăreaţă.

Clieikh-Saicl – E.M., m.E. la aproximativ 30 km la sud de Beni Hasan. Morminte din timpul Vechiului Imperiu.

Chunet el-Zebib – E.S., m.V. Incintă funerară a unui mormînt regal din perioada tinită (Abidos).

Coptos – E.S., m.E. La aproximativ 40 km la nord de Luxor. Vestigii din toate epocile, printre care şi un templu 227 ptolemaic.

Dafne – E.J. La sud de Tanis. Veche tabără romană. Dahcliur – E.M., m.V. la cîţiva kilometri la sud de Sak- karah. Piramide din timpul dinastiei a IV-a.

Dechaclieli —E.M., m.V. La sud-est de oaza din Faium. Morminte din timpul dinastiei a V-a.

Deir elBaliari – E.S., m.V. Regiunea Tebei, intre Valea Regilor şi Gurnah. Temple funerare din timpul dinastiilor a Xl-a şi a XVIII-a.

I)eirel-Ballas – E.S., m.V. Lasudde Denderah. Ruine ale unui palat din timpul Imperiului de Mijloc; cimitir din timpul Vechiului şi Noului Imperiu.

Deir El-Gebraui – E.M., m.E. La aproximativ 50 km la nord-est de Assiut. Morminte din timpul dinastiei a VI-a.

Deir el-Medineh – E.S., m.V. Regiunea Tebei, partea apuseană, între Rammesseum şi Valea Reginelor. Sat şi morminte (lin timpul Noului Imperiu; templu pto- lemaic.

Denderah – E.S., m.V. La aproximativ 50 km la nord-vest de Teba. Templu ptolemaic închinat zeiţei Hator.

Derr – Nubia, m.E. 200 km la sud de Assuan. Templu al lui Ramses II.

Dorgainarti – Nubia. La sud de a doua cataractă a Nilului. Insulă pe Nil. Fortificaţii din timpul Imperiului de Mijloc.

Drall AbulNaga – E.S., m.V. Regiunea Tebei, partea de răsărit. Morminte din Prima Perioadă Intermediară.

Edîu – E.S., m.V. La aproximativ 100 km la sud de Teba. Templu ptolemaic închinat zeului Horus. El-Bcrcheh – A se vedea Bercheh.

Elefantin – E.S. Insulă în faţa localităţii Assuan. închinată zeului Khnum. Vestigii din timpul Noului Imperiu.

El-Hibeb – E.M. Pe o insulă a fluviului; în partea de nord a Egiptului de Mijloc. Templu din a Treia Perioadă Intermediară.

El-Kab – E.S., m.E. Aprox. la 80 km la sud de Luxor. Oraşul zeiţei Nekhabit; templu.

El-Kurru – Nubia, m.E. aprox. 800 km la sud de Uadi Halfa. Piramide meroitice.

Erment – E.S-, m.V. La sud de Teba. închinat zeului Montu; templu datînd din timpul Imperiului de Mijloc şi din epocile următoare.

Esneh – E.S., m.V. între Teba şi Edfu. Templu ptolemaic şi roman închinat zeului Khnum.

Ezbet el-llucMi – E.J. La nord-est de Cairo. Templu din timpul dinastiei a XlI-a.

Fayum – oază occidentală ce se întinde paralel cu Nilul, între Licht şi Beni Sueif.

Faras – Nubia m.V. Lîngă Uadi Halfa. Temple din perioada Noului Imperiu; capitală a Nubiei de Nord cu începere din era noastră.

Filae – E.S. Insulă la suddeAssuan. Templu din epoca romană dedicat lui Isis.

Gebei el-Arak - E.S., m.V. Între Abidos şi Teba.

GebelBarkal – Nubia, m.V. Munte la vest de Napata.

Gebei Silsileh – A se vedea Silsileh.

Gebelein – E.S., m.V. La sud de Teba. înseamnă: cei doi munţi. Temple şi morminte, mai ales din perioada Imperiului de Mijloc.

Gerf Hussein – Nubia, m.V. 90 km la sud de Assuan. Templu construit de Ramses II.

Gizek – E.J., m.V. în apropiere de oraşul modern Cairo. Marile Piramide.

Gurnah (Cheikh Abd-el) – E.S., m.V. Teba. Sat modern între Valea Regilor şi Deir el-Bahari. Pe locul unor morminte de nobili din timpul Noului Imperiu.

Guruét Murrai – E.S., m.V. Teba. Oraş modern la sud de Deir el-Medineh, pe locul unor morminte din timpul Noului Imperiu.

Hawara – Oază din Feyum, în partea de răsărit.

Heliopolis – E.J. La nord-est de Cairo. Veche capitală a primului regat unificat. Sanctuar din perioada Vechiului Imperiu.

Heluan – E.M., m.E. lîngă Cairo. Necropolă din perioada celei de a Il-a dinastii.

Herakleopolis – E.M., m.V. Lasud-est de Fayum. Centru de cult al unui zeu-berbec. Capitală în decursul Primei Perioade Intermediare.

Hermopolis Magna – E.M., m.V. A se vedea Achmunein.

Hierakonpolis – E.S., m.V. în faţa localităţii El-Kab. Fără îndoială, capitală a Sudului în decursul preistoriei Templu închinat zeului Horus; morminte tinite.

Ikkur – Nubia, m.V. 100 km la sud de Assuan. Fu-
tărcată din perioada Imperiului de Mijloc.

Kadech – citadelă pe Oronte. Siria; la sud de Homs. Juihuii – oază din Fayum, din partea de răsărit. Oraşul lui

Sesostris II.
Kalabclia – Nubia, m.V. 56 km la sud de Assuan. Templu din epoca romană.
Karnak – E.S., m.E. Oraş modern din apropierea marelui templu al lui Amon şi a oraşului Luxor.
Karun (lacul) – A se vedea Moeris.
Kasr es-Saglia – oază din Fayum, din partea de nord. Templu construit probabil în perioada Vechiului Imperiu.
Kau el-Ivebir – E.S., m.E. La sud de Assiut. Morminte princiare din perioada dinastiei a XII-a.
Kami – Nubia de sud, m.E. La sud de a treia cataractă a Nilului, în faţa localităţii Dongola. Temple din perioada dinastiilor a XVIII-a şi a XXV-a, şi meroitice. Kerma – Nubia de Sud, m.E. Deasupra localităţii Dongola. Oraş şi necropolă din timpul Imperiului de Mijloc. Khargheh – oază occidentală din dreptul oraşului Luxor. Templu al lui Darius.
Kom Ecli-Cliugaîa – cartier sudic din Alexandria. Hipogeu greco-roman.
Kom-Ombo – E.S., m. E. între Edfu şi Assuan. Vechiul Ombos. Templu ptolemaic închinat lui Iloroeris şi Sobek.
Kuban – Nubia, m.E. 107 km la sud de Assuan. Fortăreaţă din timpul Imperiului de Mijloc; templu construit sub dinastia a XXV-a.

Lalinn – oază din Fayum, din partea răsăriteană. Piramidă, Sesostris II.
Lakeita – E.S., m.E. Oază la nord de Luxor.
Licht. – E.M., m.V. La nord-est de Fayum. Piramide şi temple funerare construite sub dinastia a XII-a.
Luxor – E.S., m.E. Oraş modern la sud de Karnak. Templu considerat a fi haremul zeului Amon (Noul Imperiu).

Malkata – E.S., m.V. Regiunea Tebei, la sud-vest de templul din Medinet Habu. Oraşul lui Amenofis III.
Mazguneli – E.M., m.V. Între Cairo şi Licht. Piramide.
Meadi – E.M., m.V. A se vedea Heluan. Rămăşiţe predinastice.
Medamud—E.S., m.E. La nord-est de Karnak. Centru de cult al zeului Monlu. Templu construit sub Imperiul de Mijloc.
Medinet el-Fayum – Centrul Fayum. Capitala oazei Fa- yum. Templu încinat zeului Sobek. Imperiul de Mijloc şi perioadele următoare.
Medinet el-Gurob – Oază din Fayum, la sud-est de Medinet el-Fayum. Templu înălţat de Tutmosis III. Medinet Habu – E.S., m.V. Regiunea Tebei, partea sudică. Templu construit de

Ramses III.
Medinet 3Iadi – oază din Fayum, partea nordică, lîngă Kasr es-Sagha. Templu din timpul dinastiei a Xll-a. Meidum – E.M., m.V. La nord de Assiut. Morminte rupestre din timpul dinastiilor VI —XII.
Memfis – E.M., m-V. Veche capitală a Egiptului, închinată zeului Ptah.
Merimde Bcni Salame – E J. La nord-vest de Cairo. Loc preistoric.
Meroe – Nubia de Sud. La sud de cea de a cincea cataractă a Nilului. Capitală a Nubiei în jurul anului 300 înaintea erei noastre. Temple şi piramide din această epocă.
Mirgissa – Nubia, m.V. 8 km la sud de Uadi Halfa. Fortificaţii din timpul Imperiului de Mijloc.
Mit Farcs – Oază din Fayum, lîngă Medinet el-Fayum. Mit-Rahineh – E.M., m.V. Oraş modern din apropierea vechiului Memfis.
Mo'alla – E.S., m.E. între Luxor şi Esneh. Morminte din Prima Perioadă Intermediară.
Moeris (lacul) – Oază din Fayum, din partea de nord. Secat la începutul epocii istorice. Cu începere din timpul Ptolemeilor, măsoară 40 km lungime şi 10 km lăţime.

Naga cd-Dcir – E.S., m.V. La nord de Abidos. Necropolă.
Nagada E.S., m.V. La nord de Luxor. Oraş în nordul căruia s-a descoperit o mare mastaba de cărămidă construită poate de dinastia I.
Napata – Pe amîndouă malurile; între a treia şi a patra cataractă a Nilului. Oraş şi temple nubiene. Dinastiile XEX-XXV.
Nubia – La sud de Egipt. Colonie egipteană; mine de aur. Hieroglifa „nub" însemna „aur".

Ombos – A se vedea Kom- Oinbo.

Punt – regiune ocupînd o parte din Somalia actuală, de unde egiptenii se aprovizionau cu numeroase produse, printre care olibanul (tămîia) folosit cu prilejul ceremoniilor.
Qau ei-Kebir – A se vedea Kau el-Kebir.
Qatna – în Siria, între Homs şi Haina.

Ranicsseum – E.S., m.V. Regiune din Teba între Gur- nab şi Medinet Habu. Templu funerar al lui Ramses II.

Sais – E.J. în nord-vestul Deltei. Veche capitală a faraonilor din dinastia a XXVI-a.
Sakkarah – E.M-, m.V. La sud de Gizeh; deşert la vest de Mit-Rahineh. Necropolă începînd cu primele di- nástii.
Salam – Nubia, m.V. La sud de Kaua. Templu construit sub

dinastia a XXV-a.
Saualch – E.J. Parte răsăriteană din Deltă, în apropiere de Fakus, la sud de Tanis.
Semna – Nubia. m.V. 60 km la sud de Uadi Halfa. Fortificaţii din timpul Imperiului de Mijloc.
Serapeum – E.M., m.V. pe podişul Sakkarah. Necropolă subterană a taurilor Apis cu începere din timpul Noului Imperiu. Nume format după modelul numelui zeului Serapis.
Silsileh (Gebei el) – E.S., m.V. La sud de Edfu. Centru de cult al zeului Khnum. Cariere din timpul Noului Imperiu, cu capele rupestre.
Siene – vechiul nume al oraşului Assuan. în acea epocă piaţă de desfacere pentru Elefantin.
Siut – A se vedea Assiut.
Siwa – Oază occidentală din Nord. Temple din epoca de decadenţă.
Speos Artemidos – E.M., m.E. La sud de Beni Hasan. Sanctuar rupestru din timpul Noului Imperiu cu coloane hatorice, închinat zeiţei-pisică Parkhet. Numit „grota lui Artemis" de către greci, care o asimilau pe Hator lui Artemis.
Tanis – E.J. La aprox. 150 km la nord-est de Cairo. **Capitala lui Ramses II, apoi** a **faraonilor din dinastiile XXI-XXII.**
Tarquinia – Localitate etruscă la nord-vest de Römft. Tasa – E.S., m.E. La sud de Assiut. Necropolă preisto* rică.
Teba – E.S. Capitală religioasă, pe ambele maluri, înce- înd cu Imperiul de Mijloc.
Tekneh – E.M., m.E. La nord de Antinoe. Morminte rupestre din timpul Vechiului Imperiu.
Tis – E.S., m.V. La nord de Abidos. Capitală a primelor două dinastii.
Tod – E.S., m.E. La sud de Luxor. Centru de cult al zeului Montu. Templu din timpul Imperiului de Mijloc; pronaos ptolemaic.
Tunah el-Gebel – E.M., m.V. Necropolă de ibişi şi de babuini închinată zeului Tot din Ilermopolis.

Uadi cs-Sebua (= Uadi al leilor) – Nubia, m.V. 150 km la sud de Assuan. Templu ridicat de Ramses II şi precedat de un Sfinx.
Uadi Halpa—Nubia, m.E. 340 km Ia sud de Assuan. Uadi Hammamat – E.S., m.E. Vale pornind de Ia nord de Luxor şi prelungindu-se către Marea Roşie; drum de caravane pentru expediţii militare sau comerciale; inscripţii rupestre începînd cu dinastia a IV-a.
Uadi Maghara – pe malul apusean al peninsulei Sinai, cam la jumătatea acesteia. Mine de peruzele; inscripţii rupestre încă din timpul Vechiului Imperiu.

Uronarti – Nubia. La sud de a doua cataractă a Nilului. Insulă pe Nil. Temple construite sub Imperiul de Mijloc şi Noul Imperiu; fortificaţii din timpul Imperiului de Mijloc.
Ugarit – Siria de nord, în dreptul oraşului Alep. Templu al lui Baal şi monument din timpul Imperiului de Mijloc egiptean.

Valea Regilor – E.S., m.V. Regiunea Teba, partea răsăriteană. Necropola faraonilor, în timpul Noului Imperiu. Valea Reginelor – E.S., m.V. Regiunea Teba, la sud- vest de Deir el-Medineh. Necropolă de regine şi de persoane princiare, în timpul Noului Imperiu.

Zagazig – E.J. 90 km la nord-est de Cairo, în Delia, în apropiere de Bu bas tis.
Zauict el-Arian – E,.M., m.V. 5 km la sud de Gizeh. Piramidă construită de dinastia a HI-a.

GLOSARUL ZEILOR

AMON

Aspect: Bărbat purtînd pe cap o cască cilindrică al cărei fund plat este împodobit cu două pene înalte şi drepte. Rol: Suveran al zeilor cu începere din timpul dinastiei a XII-a. La origine era un zeu cosmic. în timpul Noului Imperiu este identificat cu Ra şi devine Amon-Ra. Loc de origine: Teba.

ANUKIS

Aspect : Femeie purtînd o podoabă de cap, înaltă şi evazată, cu dungi în relief.
Rol: Soţie a lui Khnum. Loc de origine: Insula Sehel.

ANUBIS

Aspect: Bărbat cu cap de cîine din deşert. Rol: Fiu al lui Osiris şi zeu al morţilor. Loc de origine: Cinopolis.

APIS

Aspect: Taur. Rol: Zeu generator, simbolizînd fecunditatea, iar mai tîrziu, începînd cu al doilea imperiu teban, sufletul

„intermediar" al lui Ptah. Loc de origine: Memfis.

ATON

Aspect: Disc strălucitor din care pornesc raze terminate cu mîini. Rol: Simbol al binefacerilor soarelui care încălzeşte şi luminează tot ceea ce zămisleşte viaţă.

ATUM

Aspect: Faraon purtînd pe cap dubla coroană. Rol: Creator al lumii, întruchipează soarele în amurg. Loc de origine Heliopolis.

BASTET

Aspect: Femeie cu cap de pisică. Rol: Zeiţă a bucuriei, a muzicii şi a dansului. începînd cu dinastia a XII-a devine protectoare a familiei regale. Loc de origine: Bubastis.

BES

Aspect: Trup diform de piticcu coadă de leopard, cu limba atîrnînd peste o barbă hirsută şi purtînd pene în păr. Rol: Protector al căsătoriei şi al femeilor însărcinate-

CHU

Aspect: Bărbat purtînd pe cap o pană de struţ. Rol: spaţiu între cer şi pămînt, el sprijină bolta cerească, îngăduind soarelui să-şi străbată drumul. Loc de origine: Leontopolis.

HAPI

Aspect: Bârbat cu sînii flasci şi care atîrnă; poartă pe cap papirusuri, dacă întruchipează Nilul de Nord, sau prini, dacă întruchipează Nilul de Sud. Rol: Zeu al Nilului şi al inundaţiei.

HARAKHTE

Apect.: Bărbat cu cap de şoim pe care poartă un disc solar. Rol: Horus cel mare, identificat cu soarele. Loc de origine: Heliopolis.

HARPOCRATE

Aspect: Copil gol purtînd peste ureche o coadă împletită. Rol: Corespondentul grecesc al fiului lui Osiris şi Isis.

HORUS

Aspect: Şoim sau bărbat hieracocefal. Rol: Patron al orbilor, zeu al muzicanţilor şi, sub forma Haroeris, originară din Damanhur, zeu al cerului şi zeu dinastic. Loc de origine: Behedet.

HATOR

Aspect: Vacă, sau femeie cu cap de vacă, sau femeie purtînd două coarne care încercuiesc, în vîrful pieptănăturii, un disc solar. Rol: zeiţă a iubirii, a bucuriei, a dansului şi a vinului. Loc de origine: Afroditopolis, Denderah.

ISIS

Aspect: Femeie purtînd pe cap un scaun, hieroglifă a numelui său. Rol: Soţie a lui Osiris, ea participă la cultul

morţilor şi supraveghează mumificarea. Protejează mumia. Loc de origine: Iseum.

KHNUM

Aspect: Berbec sau bărbat cu cap de berbec. Rol: Zeu creator al lumii şi al oamenilor. Supraveghează creşterea Nilului. Loc de origine: Hipselis, Latopolis, Esneh, Ele- fantin.

KHONSU

Aspect: Bărbat sau adolescent purtînd pe cap discul lunar. Rol: Zeu lunar, fiu al lui Amon şi al lui Mut. încă din timpul Noului Imperiu are rol de tămăduitor. Loc de origine: Regiunea Karnak.

MAAT

Aspect: Femeie purtînd pe cap o pană de struţ. Rol: Fiică a zeului Ra, ea personifică adevărul şi dreptatea impuse de faraon pe pămînt.

MIN

Aspect: Amon itifalic învăluit într-o teacă şi ridicînd un braţ care ţine un bici. Rol: Zeu al reproducerii, al zămislirii, al fertilităţii şi al recoltelor. Este şiprotectorucaravanelor. Loc de origine: Coptos.

MONTU

Aspect: Bărbat cu cap de şoim împodobit cu două pene mari. Rol: Zeu războinic. Loc de origine: Hermontis. **MUT**

Aspect: Vultur sau regină purtînd dubla coroană. Rol: soţie a lui Amonet, mamă a lui Ivhonsu, este zeiţa cerului şi a bătăliilor. Loc de origine: Regiunea Karnak.

NEFERTUM

Aspect: Bărbat sau copil purtînd pe cap o foaie de lotus. Rol: Fiu al lui Ptah, apără de duhurile rele. Loc de origine: Regiunea Memfis.

NE IT

Aspect: Regină din Egiptul de Jos ţinînd în mînă două săgeţi încrucişate. Rol: Zeiţa războiului şi a somnului, este stăpîna inundaţiilor şi patroana artelor. Loc de origine Sais.

NEKHBET

Aspect: Vultur sau femeie cu cap de vultur, purtînd coroana Egiptului de Sus. Rol: Protectoare a Egiptului de Sus. Asistă la naşteri. Loc de origine: Nekheb (el-Kab). **NEFTIS**

Aspect: Femeie purtînd pe cap planul unui edificiu surmontat de un coş, hieroglifă a numelui său. Rol: Soţie a zeului Set, o ajută pe sora ei Isis în rolul de divinitate protectoare a mumiei. Loc de origine: Diospolis Parva. **NUT**

Aspect: Femeie goală atingînd pămîntul cu picioarele şi cu mîinile sau vacă înfăţişată stînd pe cele patru picioare. Rol: Este cerul uneori socotit a fi un fluviu ieşit din Abis-

sos, îngăduind soarelui să-şi urineze calea pe bolta cerească. Loc de origine: Het Chetnit.

OSIRIS

Aspect: Bărbat strîns într-un corset funerar, purtînd pe cap o tiară împodobită cu două pene lateiale. Hol: Zeu cosmic şi zeu al morţilor, întruchipează puterea vegetaţiei, a naturii. Este, de asemenea, un zeu politic şi local, cu deosebire cinstit la Abidcs. Loc de origine: Busiris.

UTO = UADJET = BUTO

Aspect: Şarpe sau femeie cu cap de şarpe purtînd pe cap coroana Egiptului de Jos. Rol: Protectoare a Egiptului de Jos. Loc de origine: Buto.

PTAH

Aspect: Bărbat cu capul ras, strîns într-o teacă. Rol: Suveran al zeilor conform teologiei memfite, artist suprem al zeilor. Este patronul meşteşugarilor. Loc de origine: Memfis.

RA

Aspect: Bărbat îmbrăcat ca un rege sau criocefal. Rol: Este soarele, fiul lui Mut. Loc de origine: Heliopolis.

SARAPIS

Aspect: Bărbat cu părul lung şi barba mare. Rol: Adaptare greacă a zeului Apis, mort şi adorat sub numele de Osiris-Apis. Loc de origine: Alexandria.

SEKHMET

Aspect: Femeie cu cap de leoaică. Rol: Soţie a zeului Ptah din Memfis, mamă a lui Nefertum. Divinitate războinică. Zeiţă a focului, este şi patroana medicilor. Loc de origine: Rehesu»

SEÎ

Aspect: Animal neidentificat (ogar, okapi, măgar) sau bărbat avînd capul acestui animal. Rol: Frate şi adversar al lui Osiris. Reprezintă deşertul şi sterilitatea acestuia» E un zeu războinic, căruia îi place măcelul. Zeu al forţei» Loc de origine: Ombos.

sobek

Aspect: Crocodil. Rol: Zeu al apei şi al inundaţiei. Loc de origine: Fayum.

SOKARIS

Aspect: Bărbat cu cap de şoim mumificat. Rol: Asimilat lui Ptah, apoi lui Osiris. Este zeul morţilor la Memfis- 237 Loc de origine: Necropola memfită.

SFINX

Aspect: Trup de leu cu cap de om, sau criocefal, sau lr'e- racocefal. Rol: Simbol al forţei regelui animalelor, îmbinată cu inteligenţa omenească (adesearegală), sau avînd atributele berbecului sau şoimului.

TOT

Aspect: Bărbat cu cap de ibis pe care poartă discul lunar sau un cap de babuin. Rol : Este inteligenţa divină şi întruchipează cuvîntul divin. Zeu al lunii şi tămăduitor, el este şi zeu al scribilor şi patron al magicienilor. Loc de origine: Hermopolis din Deltă, Hermopolis Magna. TUERIS

Aspect: Hipopotam înălţat pe labele dindărăt, cu bot de crocodil, picioare de leoaică şi mîini de femeie. Rol: ocroteşte naşterile şi alăptarea.

INDICE ALfABEÏIC

Aachait, (I) 192 Aahotep, (1), 231; (II) 114 Aa-Nakht, (I) 173 Abadiyeh, (I) 63 Aba, (II) 165

Abidos, (I) 71, 73, 76, 78, 90, 95, 120, 133, 185, 216, 218; (II) 56, 57, 58, 71, 91, 199 Abu-Gurob, (I) 86 Abu-Oda, (II) 63, 64

Abu-Simbel, (I) 25; (II) 20, 41, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 93, 126, 178 Abusir, (I) 77, 123, 125, 136, 141, 176 Achmunein, (II) 197 Adjib, (I) 89, 95 Afrodita Anadiomene, (II) 203 Ai, (II) 43, 48, 50, 55, 125 Ahmes, (II) 85

Ahmose (print), (I) 231; (II) 73, 114 Ahmose (rege), (I) 33, 34 Akhmim, (I) 177

Aklinaton, (I) 88; (II) 30, 31, 36, 76, 79, 81, 88, 98, 99, 109, 110, 114, 118, 119, 121, 124 Akhtihetep, (II) 155 Amada, (II) 61, 194

Amarna, (II) 23, 30, 32, 33, 71, 77, 80, 82, 99 Amen-Mes, (II) 87

Amenemhat **I, (I) 201, 205, 206, 217, 221; (II) 10** Amenemhat **II, (I) 205, 209, 217, 218, 221, 222** Amenemhat **III, (I) 196, 207, 212, 217, 218, 220; (II) 10** Amenemhat **IV, (1) 205, 207** Amenemhat-Ankh, **(I) 216; (II) 108** Ameneritis, **(II) 168** Amenherkhopchef, **(II) 97** Amenhotep, **(II) 50, 129, 147 239** Amenofis **I, (II) 1, 34, 36, 43, 115** Amenofis **ÎI, (II) 60, 97, 101, 113, 116, 119** Amenofis **III, (1) 195; (II), 7, 8, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 42, 50, 56, 73, 78, 87, 98, 107, 111, 118, 140, 164, 165, 180** Amenofis **IV** (v. Akhnaton), **(I)** 88; **(II) 20, 30, 120, 121, 122, 123 Amon, (I), 169, 185; (II) 8, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28, 30, 34, 35, 36, 42, 43, 47, 51, 56, 60, 61, 73, 86, 90, 120, 125, 147, 150, 157 Amnehat, (I) 200 Anat, (II) 145 Aniba, (I) 224 Ankhtifi, (I) 171, 173, 174 Antef, (I) 171, 175, 187 Antefoker, (I) 199, 200, 202 Anubis, (II) 40, 41 Assassif, (II) 165**

Assiut, (I) 171, 172, 176, 178, 179, 200, 202, 203, 218 Assuan, (I) 50, 169, 171, 172, 174, 176, 200 At lanera, (II) 156

Badari, (I) 47, 55, 60, 62 Baennentiu, (II) 166, 167 Bahria,

(II) 163, 166, 167, 185 Beit el-Nali, (II) 67 Bazit III, (I) 190
Beni Ilasan, (I) 171, 174, 188, 189, 190, 200, 202, 203, 204, 223; (II) 63 Bes, (II) 83
Bocchoris, (II) 153, 154, 196 Bubastis, (II) 147, 150 Buhen, (II) 62

Capela consacrată sărbătoriii Sed, (I) 87, 92, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 134, 195; (II) 16, 28 Chabaka, (II) 154, 158
Champollion, (II) 29, 91 Chechonq I, (II) 151 Chechonq III, (II) 151, 152 Chekh Abb el-Gurnach, (II) 45 Cheikh el-Beled, (I) 158 Cheikh Said, (I) 143 Chunet el-Zebib, (I) 71
Cnosos, (I) 229 Coptos, (I) 66, 201, 213

Daga, (I) 189
Dahchur, (I) 105, 106, 107, 109, 110 ,111, 112, 113, 115, 128, 137, 197, 221, 229 Darius I, (II) 163, 200
Deir el-Bahari, (I) 184, 185, 186, 188, 190, 192, 195, 211; (II) 38, 45, 66, 85, 86, 100, 165, 172, 178 Deir el-Bassal, (II) 73
Deir cl-Gebraui, (I) 143
Deir el-Medineh, (11) 34, 66, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 98, 112, 154, 172 Deir el-Melek, (I) 173
Delta, (I) 34, 50, 77, 85, 106, 107, 125, 132, 168, 194, 207, 213; (II) 144, 151, 153 Denderah (I) 143, 170; (II) 165, 172, 173, 175, 176, 201 Derr, (II) 68 Descartes, (II) 206
Dklufri, (I) 148, 157, 212
Djeser, (1) 74, 79, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 112, 133, 134, 135, 137, 146, 147, 148, 149, 161, 162, 165, 186
Djehuti-heter, (I) 204 Djehuti-Nakat, (I) 219 Djar, (I) 174, 189 Djedkhmonsuefankh, (II) 152

Edfu, (1) 161, 170, 175, 184; (II) 172, 182 El-Bercheh, (I) 171, 173, 203, 204, 223 El-Kab, (I) 230; (II) 60, 62 El-Kurru, (II) 154, 158 Elci'aiilin, (II) 62, 158 Hsneh, (II) 62, 172 Ezbet el-Ruchdi, (I) 195, 196; (II) 10 Erment, (I) 185, 188

Fakus, (I) 54 Faras, (II) 61
Faym, (I) 194, 196, 199, 213, 218, 219, 221, 222, 225 Filae, (II) 172, 175, 176, 177, 178 Fildeş, (1) 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 77, 78 '
Filip Arrhideul, (11) 182

Gebel-Barkal, (II) 155, 193
Gebel Docha, (II) 63
Gebel Silsileh, (II) 63
Gebelein, (I) 172, 173, 176, 177, 185, 188
Ghebu, (I) 216
Gizeh, (I) 83, 84, 108, 113, 114, 128, 130, 139, 140, 141, 142, 158, 162, 172; (II) 81 Guernah, (I) 174; (Îi) 43, 71

Hapu, (II) 50, 129 Harakhti, (II) 42 Hapidjefa, (I) 200, 215, 218

llator, (I) 58; (II) 20, 34, 35, 38, 40, 41, 64, 67, 69, 70, 86, 91 Ilawara, (I) 213
Heka-kheperre Khechonq, (II) 153
Ileliopolis, (I) 54, 74, 82, 85, 86, 103; (II) 57
Heluan, (I) 50, 54, 73, 74, 76, 133
Hemiunu, (I) 139, 154
Her-Nekht, (I) 184
Hesi-Ré, (I) 137
Herichefhotep, (I) 176
Hetep-heres, (I) 128, 163, 165, 221
Hierakonpolis, (I) 68, 72, 133, 134, 166, 168, 174
Hermopolis, (II) 153
Hor, (I) 76, 205, 207, 208
Horemheb, (II) 16, 37, 48, 50, 55, 63, 90, 103, 125, 130
Horus cáláret, (I) 164
Horus sóim, (I) 70, 72, 79, 82, 102, 201; (II) 68 Huni, (I) 105
Húséin Gerf, (II) 20, 67, 126

Ibi, (I) 142, 172
Illahun, (I) 225
Ilimeret-Nebes, (I) 216
Imhotep, (I) 89, 90, 93, 98, 101, 103, 121, 133; (II) 19
Izi, (I) 161
Iteti, (I) 173, 174
Iker, (I) 191
Ikkur, (I) 224

Kahun, (I) 222
Kadech, (II) 29, 46, 47, 70, 93, 142 Kaemimem, (II) 128
Kahum, (II) 74 Kalabcha, (II) 172, 175 Kamose, (1) 229, 231
Karnak (I) 169, 185, 194, 201, 206, 208, 211, 213, 231; (II) 11, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 25, 26, 33, 36, 42, 55, 59, 61, 62, 73, 78, 86, 92, 93, 120, 122, 123, 144, 145, 155, 163 Karomama, (II) 152, 157 Kasr el-Sagha, (I) 85; (II) 43 Kaua, (I) 56; (II) 156, 167
Kau el-Kabir, (I) 79, 82, 199, 202, 204, 218; (II) 39 Kefren, (I) 88, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 129, 135, 136, 139, 149, 152, 155; (II) 58 Keops, (I) 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 128, 129, 130, 135, 136, 139, 148, 149, 154, 155, 156, 162, 163
Kerma, (I) 215, 229 Kenamon, (II) 101, 102 Khaern-Khet, (II) 87, 88 Khasekhem, (I) 78, 79, 146, 149 Khaemuaset, (II) 142 Khasekhemui, (1) 72, 134 Khnumhotes, (I) 174, 200
Ivhauit, (I) 192 Khiti, (I) 190 Khensit, (I) 192
Khepseskaf, (I) 140 Kheti, (l) 173 Khian, (1) 228
Khnoumit (Prinţesa), (1) 221
Khonsu, (II) li,- 16, 17, 52, 145, 172
Kom-Ombo, (I) 50; (II) 172, 174, 175, 176, 178
Koptos, (I) 201 ; (II) 73
Kubán (I) 224
Kush, (I) 229

Laliun, (I) 219, 221 Lakeita, (I) 50 Leningrad, (I) 213
Licht, (I) 197, 199, 201, 208, 209, 215 Ludovic, Filip, (II) 29
Luxor, (II) 12, 13, 16, 17, 21, 23, 26, 30, 34, 43, 56, 78, 90, 178, 182

Maât, (II) 59
Maát-Ka-Rá, (II) 145
Maghara, (I) 134, 135
Macedón, Alexandru, (II) 171
Maikat a, (II) 73, 74, 75, 76, 81, 83, 98, 107
Marneptah, (II) 126
Mazquneh, (I) 229
Meadi, (I) 54
Medamud, (I) 169, 194, 201, 211, 212,231
Medinet el-Horob, (II) 131
Medinet Habu, (II) 20, 24, 42, 43, 49, 52, 74, 93, 144, 157, 163, 167, 172, 182, 183 Medinet Madi, (I) 196; (II) 10
Meidum, (I) 22, 88, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 130, 139, 153 Mehmed-Ali, (II) 29 Meketre, (I) 185, 191, 192, 223
Meir, (I) 143, 144, 173, 177, 200,202, 203
Memfis, (I) 74, 90, 133, 168, 177, 194, 209, 210; (II) 9, 57, 153, 180, 199 Memnon, (II) 42 Mena (sfîntul), (II) 200 Menes, (I) 36, 70, 77 Menna, (II) 103, 104, 105, 107, 166 Mentuemliat, (II) 165, 166, 167, 168, 181 Menheperréseneb, (II) 100
Mentuhotep, (I) 168, 169, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 195, 211 ; (II) 40, 42, 56 Mereret, (I) 219, 220 Mereruka, (I) 142
Merimde-Benisalame, (I) 50, 51, 52, 55 Meritré, (II) 128 Meroe, (II) 193, 194, 196 Meru, (I) 173 243 Mery, (I) 191
Mezehti, (I) 177 Micene, (II) 198
Mikerinos, (I) 27, 115, 118, 120, 121, 123, 129, 130, 135, 140, 150, 156, 208 Min, (II) 47 Mirgissa, (I) 224 Mo'alla, (I) 171, 173, 177 Montu, (I) 201; (II) 13, 18 Mut, (II) 13, 16, 17, 18, 25, 172 Moscova, (I) 213; (II) 131

Nadi es-Sebua, (II) 68 Nagada, (I) 54, 57 Nai, (II) 132
Nakht, (I) 135, 215; (II) 103, 104, 105, 106
Nakhti, (I) 17 7, 178
Napata, (II) 193
Narmer, (I), 77, 134
Nebamon, (II) 109
Nerftari, (II) 67, 69, 91
Nectahebo I, (II) 17, 164, 165, 174
Neferirkare, (II) 58
Neferhotep, (I) 231
Nefertiti, (II) 122, 123
Nekhbet, (I) 201
Neuserre, (I) 86, 151; (II), 61
Neset, (1) 147, 153, 156

Nofret, (I) 218, 221

Opet, (II) 26, 28
Osiris, (I) 38, 39, 40, 102, 169; (II) 18, 52, 56, 57, 58, 175
Osorkon I, (II) 152 Osorkon II, (II) 151

Pabasa, (II) 167
Pdeastarte, (II) 166
Pepi I, (I) 151, 152, 165, 185
Pepi II, (I) 136, 137, 152, 168, 185; (II) 156
Perennefer, (II) 109
Petamenopet, (II) 165
Petosiris ,(II) 179, 181, IBS
Piatră din Palermo, (I) 71
Pinakhi, (II) 151, 153, 166, 156
Pinedjem, (II) 145
Philae, (II) 173
Portrete din Faium, (II) 186
Psammetie, (II) 158, 167
Psusennes, (II) 145
Ptolemei (I), 34, 70; (II) 160, 174
Ptolomeu II Filadellul, (II) 172
Ptolomeu VI Filometor, (II) 172, 183
Ptolomeu VII, (II) 172
Ptolomeu XIII Neos Dionisos, (II) 172 Punt, (II) 86, 100

Ra-Harakhty, (II) 39, 41, 43, 45, 48, 52, 57, 61
Rahotep §i Nofret, (I) 24, 139, 153, 154, 162 Ramses I, (II) 43, 45
Ramses II, (I) 39; (II), 8, 16, 18, 25, 26, 29, 41, 45, 46, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 91, 93, 126, 127, 142, 180, 183, 203 Ramses III, (II) 7, 17, 18, 19, 50, 52, 53, 55, 56, 93, 98, 126, 183, 203 Ramses IV, (II) 112 Ramses IX, (II) 147
Ramesseum, (II) 20, 25, 45, 51, 52, 53, 55, 66, 93, 126
Ramessizi (II) 91, 177
Ramose, (II) 87, 88, 92, 94, 109
Rensenele, (I) 230
Re-Nefer, (I) 158
Rekhmare, (II) 100

Sais, (II) 153
Sait (Perioada Saita), (II) 144 Sahure, (I) 123, 124, 125, 136, 151; (II) 156 Sakkarah, (I) 73, 84, 86, 90, 93, 101, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 123, 125, 136, 140, 141, 142, 143, 153, 162, 170, 172, 186, 197, 218, 229; (II) 19 Sat-Hathor (I) 219, 221, (II) 25 Serapeum, (II) 45 Saualeh (I) 54 Sebekemsafi, (I) 231 Sebeknakht, (I) 230 Sekhem-Khet, (I) 103, 104, 105, 162 Senai, (II) 128 Senbi, (I) 200 Seneb, (I) 141, 159, 221 Senet, (I) 199, 200 Senenmut (II) 38, 100 Sennui, (I) 215 Sennefor (II) 128 Sepa, (I) 147, 153
Sesostris I, (I) 194, 201, 208, 209, 211, 217, 218, 224; (II) 56, 61

Sesostris II (I) 201, 205, 209, 211, 217, 219, 221, 222, Sesostris III (I) 194, 197, 201, 210, 211, 212, 214, 217, 220, 225, 231; (II) 56, 119, 121 Setan, (II) 129
Seti I, (II) 16, 25, 43, 44, 45, 47, 56, 57, 58, 90, 91, 92, 93, 98, 113, 125, 126, 166 Seti II, (II) 18, 126 Siamon, (II) 145, 184 Sinai, (I) 134 245 Siut, (I) 215
Snefru, (I) 105, 108, 109, 113, 120, 121, 128, 130, 135, 148, 153, 163, 165 Siwa (II) 163, 171, 184 Sfinxul din Gizek, (I) 118, 150 Speos, Artemidos, (II) 60 Smendes, (II) 144 Solon, (II) 196 Şarpe (Rege), (I) 73, 78

Taga, (I) 192
Taharqa, (II) 155, 156, 157, 167
Taka, (II) 87
Takuchcit, (II) 157
Tanefer, (II) 167
Tani, (ll) 145
Tasa, (I) 50
Tanis, (I) 206, 210, 213, 231; (II) 147, 151, 152
Takelot II, (II) 152
Tarquinia, (II) 153
Tassili, (II) 196
Tati, (II) 166
Tebaida, (II) 147
Teba, (I) 34, 152, 169, 171, 173, 175, 176, 184,186, 189, 194, 200, 202, 203, 213, 228, 230; (II) 9, 12,34, 56, 57, 58, 66, 73, 81, 82, 90, 94, 150, 152, 158, 165
Tef-Ib, 173
Tell el-Amarna, (II) 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 89, 90, 93, 97, 99, 109, 120, 133 Tetiemre, (I) 216 Tiâa, (II) 117, 118,
Tii (tezaur), (II) 87, 119, 140 Tis, (I) 71, 159 Tőd, (I) 185, 188, 194, 218 Tui (Doamna), (II) 132
Tuna el-Gebei, (II) 179, 180, 181, 185, 186
Tut.ankamon, (I) 26; (II) 23, 33, 61, 90, 92, 97, 109, 119, 125, 129, 133, 134, 137, 138, 141 Tutmosis I, (II) 15, 16, 18, 38, 41, 50, 115 Tutmosis II, (IT) 50
Tutmosis Iii, (II) 15, 16, 18, 20, 21, 28, 29, 42, 50, 56, 60, 61, 62, 63, 86, 92, 97, 108, 116, 138, 140, 166
Tutmosis IV, (II) 42, 101, 102, 113, 116, 117, 118, 129

Uadji, (I) 70, 78, 151 Uadi es-Selna, (II) 67 Uakha, (I) 199; (II) 39 Uadi-Hammamat, (II) 82 Udimu, (I) 74 Undebaunded, (II) 147 Ukhotep, (I) 200 Unas, (I) 123, 125, 136, 142 Useranukit, (I) 216 Userhat, (II) 102, 108, 110
Userkaf, (I) 123, 136, 150, 163
Uah-Ankh Antep, (I) 175
Upuautemhat, (I) 176, 177

Valea Reginelor, (II) 96, 97
Vitruviu, (II) 198 Valea

Regilor, (II) 33, 36, 91
Versailles, (II) 76

Wahka II, 218 Worcester (I) 156

Zauiet el Arian, (I) 104
Zid împrejmuitor, (I) 106, 112

*

CUPRINS

NOUL IMPERIU:

APOGEUL ARTEI 5

ARHITECTURA 9
DECORAŢIA 84

Dinastia a XXI-a 144

A TREIA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ:

INSPIRAŢIE CĂUTATĂ IN TRECUT SAU IN NOI SURSE 149

EPOCA STĂPÎNIRILOR STRĂINE:

DECADENŢA 159

Perioada saită 162

ARHITECTURA 162
DECORAŢIA 166

Perioadele ptolemaică şi ren ană 171

ARHITECTURA 172
DECORAŢIA 181

RĂSPÎNDIREA ŞI PERMANENŢA ARTEI FARAONILOR 191

încheiere 207

Cronologie sumară **211**

Bibliografie . ...

/ **219**

Glosar arheologic **222**

Index topografic **226**

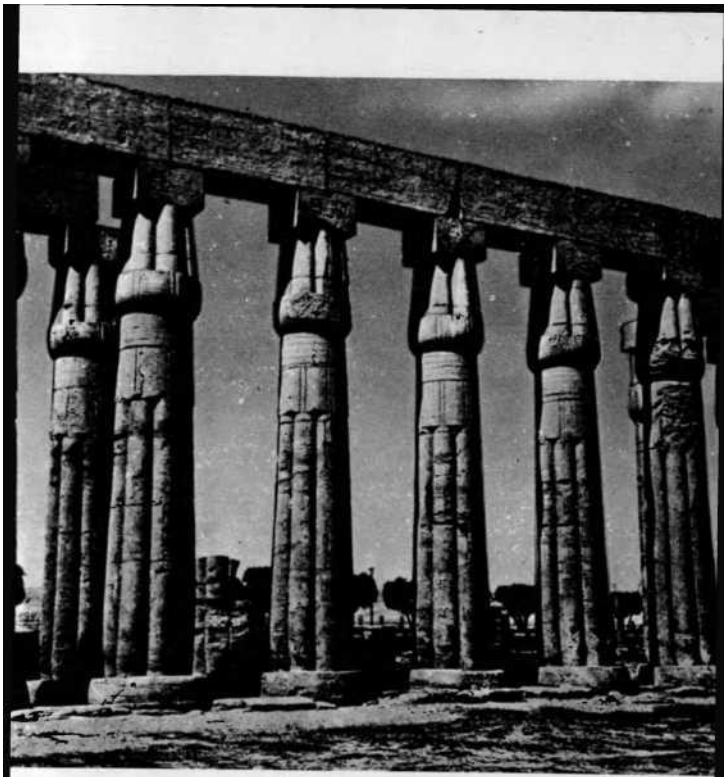
Glosarul zeilor **234**

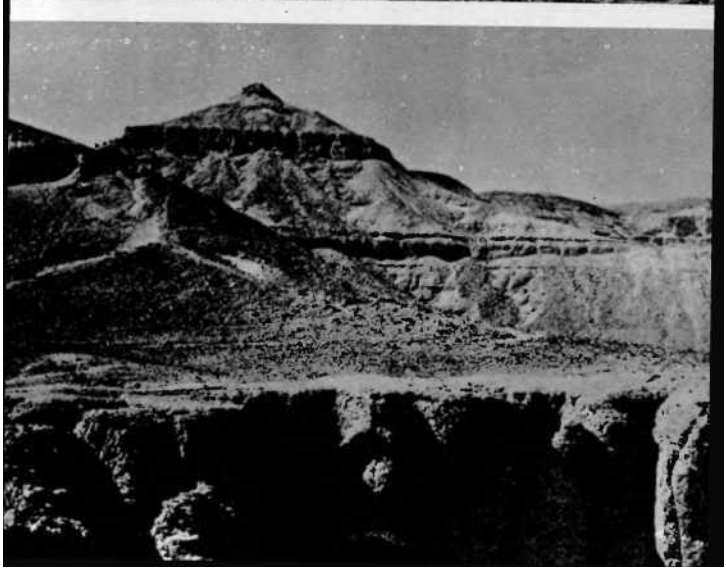
Indice alfabetic **239**

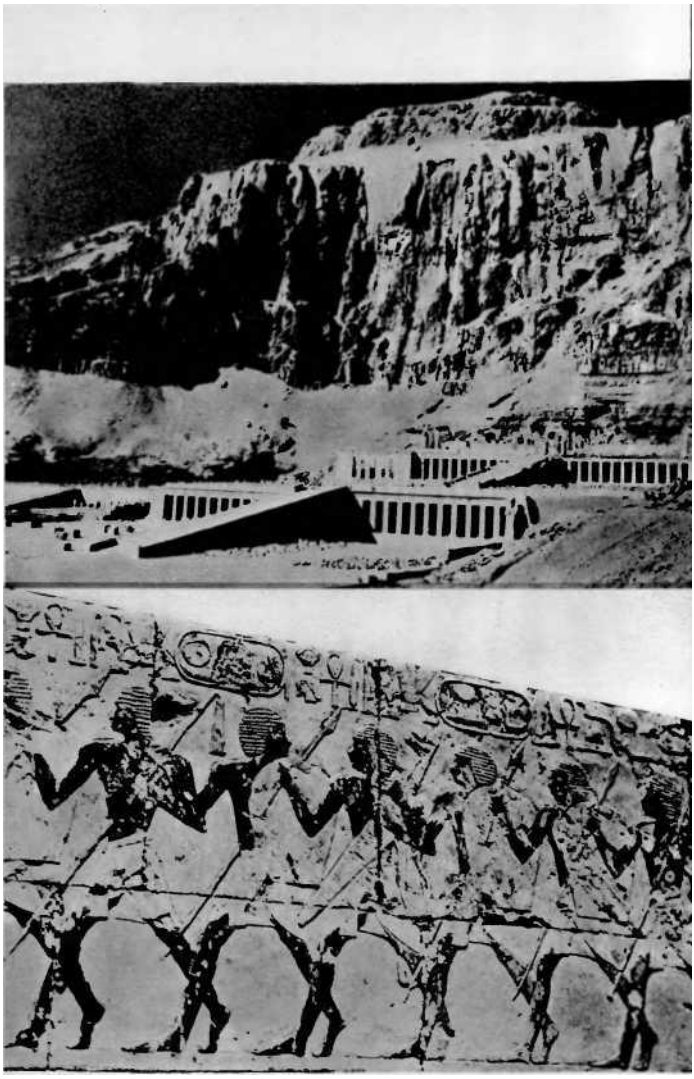
(1) Templul lui Amon, aleea principală cu obeliscul lui Tutmosis I, Karnak, dinastia a XVIII-a.

Marea colonadă, Luxor, tem- *lui lui Amenofis III, dinas- da a XVIII-a.

Capiteluri papiriforme, Karnak, templul lui Amon, sala Hipostilă,dinastia a XIX-a.



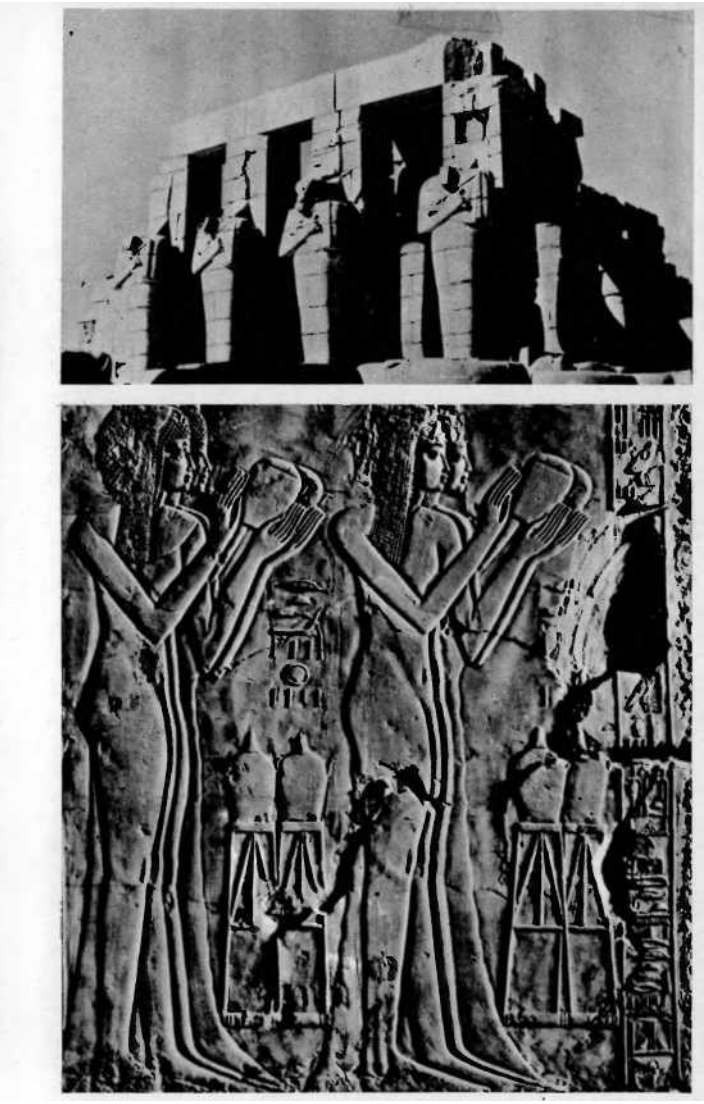




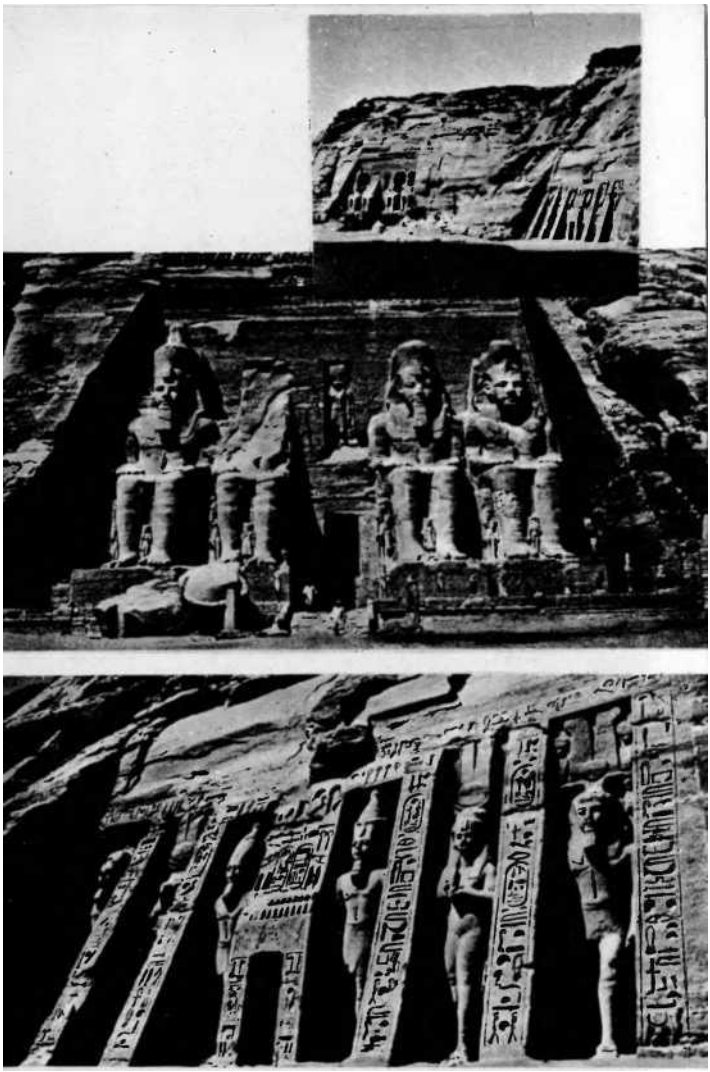
(3) Templul funerar al reginei Hatchepsut, Deir el-Bahari, dinastia a XVIII-a.

Soldaţi lntorclndu-se din ţinutul Punt, calcar pictat, Deir el-Bahari, templul funerar al lui Hatchepsut, dinastia a XVIII-a.

Marea curte, Luxor, templul lui Amenofis III, dinastia a XVIII-a. % Creasta tehană lnălţlndu-se deasupra Văii regilor, Teba.



(4) Colosii osiriaci ai lui Ramses II, Teba, Ramesseum, curtea a doua, dinastia a XIX-a.
Procesiunea fiicelor lui Amenofis III, calcar, Teba, Assassif, mormlntul lui Kheruef (nr. 192), dinastia a XVIII-a.



(5) Ansamblul celor două temple din Abu-Simbel (Nubia), dinastia a XIX-a. Templul lui Ramses II, fațadă, Abu-Simbel (Nubia), dinastia a XIX-a. Templul reginei Nefertari, fațada, Abu-Simbel (Nubia), dinastia a XIX-a.

(ft) Cai înhămaţi, calcar, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Ramsse (nr. 57), dinastia a XVIII-a.

Amenofis, fratele vizirului Ramose, şi soţia sa May, calcar cu urme de policromie, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Ramose, (nr. 55), dinastia a XVIII-a.

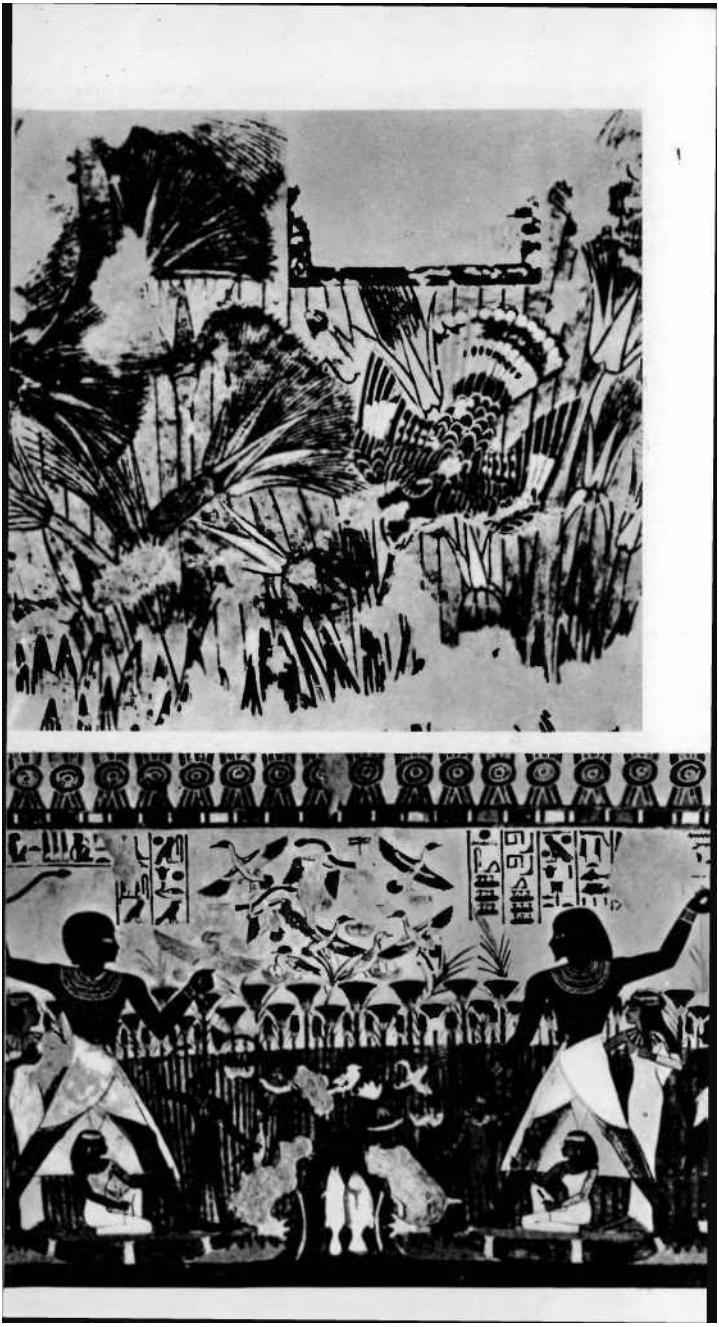
(7) Regele consacrlnd ofrande, calcar pictat, Abidos, dinastia a XlX-a.

Bătălia de la Kadech, Teba, Ramesseum, primul pilon, masivul sudic, dinastia a XlX-a.

(8) Hieroglife, templul lui Ramses III, Teba, Medinet Habu, dinastia

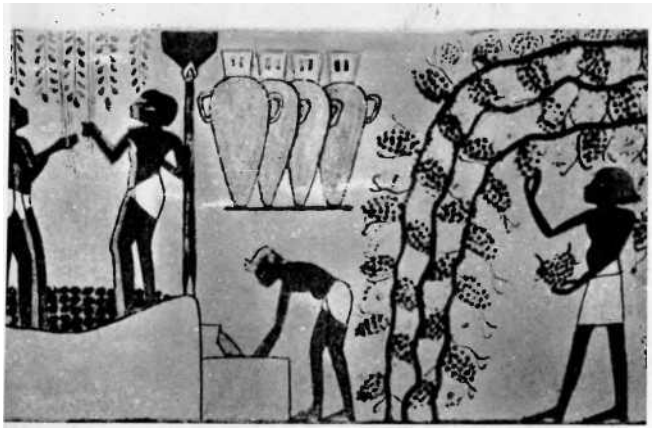
(9) **Pescăruș-verde zburlnd lntr-un desiș de papirus, pictură, Tell el-A~ marna, Palatul dinspre nord, „camera verde”.**

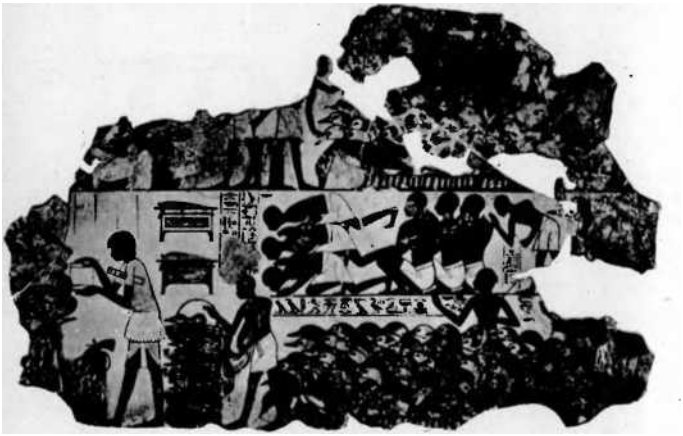
Vlnătoare și pescuit În mlaștini, pictură, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormIntui lui Nakht (nr. 52).



(10) **Invitate ascultlnd un harpist orb, pictură, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Nakht (nr. 52).**

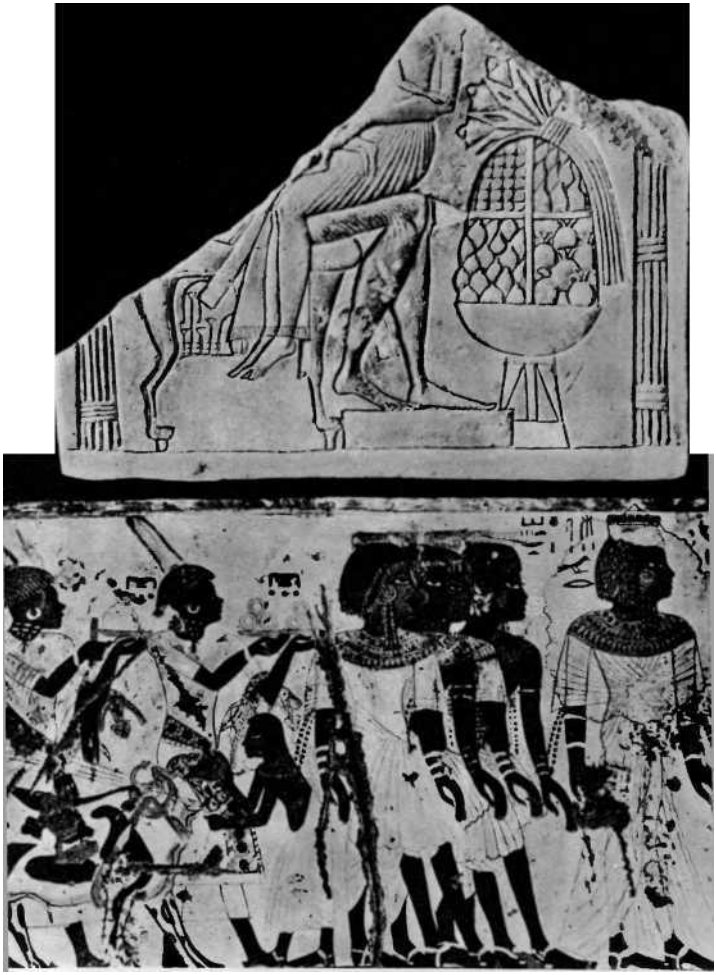
Cărămidari la lucru, pictură, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Rekhmirê (nr. iOO), dinastia a XVIII-a.





(11) **Culesul viilor, pictură, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Nakht, (nr. 52), dinastia a XVIII-a,**

Scenă din curtea de păsări, pictură provenind dintr-un mormînt necunoscut, British Muséum.



(18) Amenofis IV şi Nefertiti, scenă de intimitate, calcar pictat, Înălţime maximă 25 cm, lăţime 34 cm, dinastia a XVIII-a, stelă, partea inferioară, Muzeul Luvru.

Prinţesa-nubiană şi purtători de tribut, pictură, Teba, Gurnet Muraî, mormîntul lui Huy (nr. 40).

(ÎS) Maṃaşl8oţia lui 1J8irhát În faţa unui sicomor, pictură, Teba, Cheikh Abd el-Gurnah, mormlntul lui Uslrhal (nr. 51), dinastia a XI X-a.

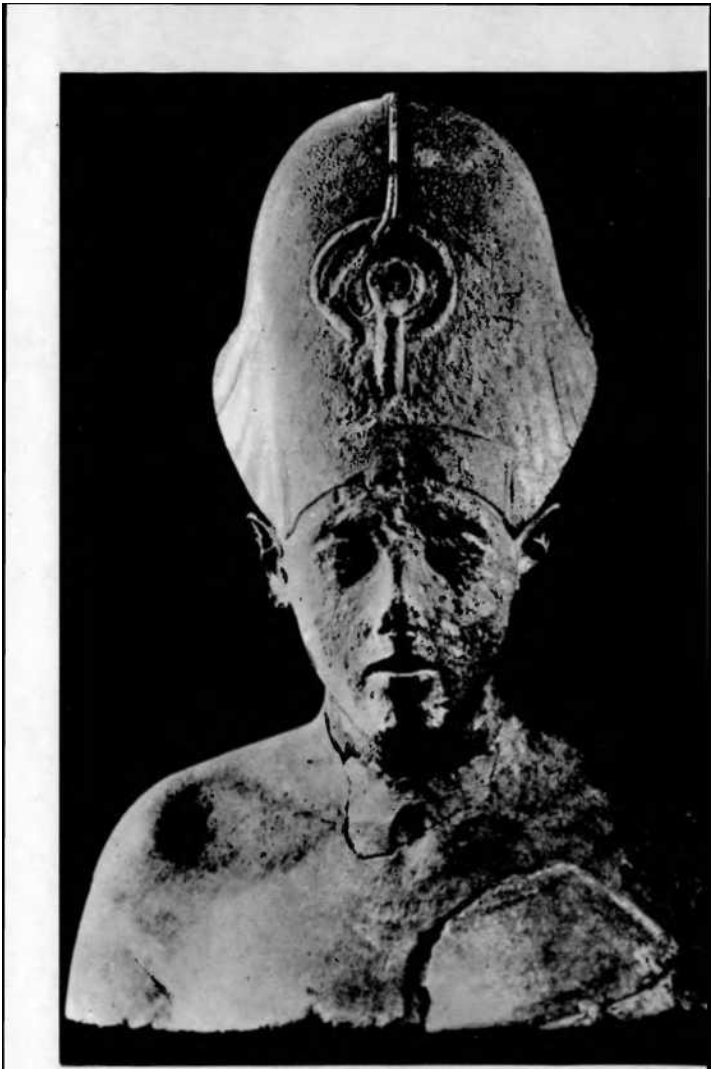
Scene lnfătişlnd munci agricole, pictură, Teba Deir el-Medineh, mor-mlntul lui Benned- jem (nr.l), dinastia a XIX-a.

(14) Tutmosis III, bazalt, Înălţime 2 m, prov. Karnak, dinastia aXVIII-a, Muzeul din Cairo.

Amenofis TII bătrln, abanos, Înălţime 26,7 cm, dinastia a XVII l-a,Muzeul dinBrooklyn.

(15) Colos lnfăţişlndu-l pe Amenofis IV (detaliu), gresie, Înălţime 3,10 m, prov. Karnak. dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.

Regina . Hatchepsut (detaliu) calcit, Înălţime 1,95 m, dinastia a XVIII-a, Metropolitan Museum of Arts, New York.



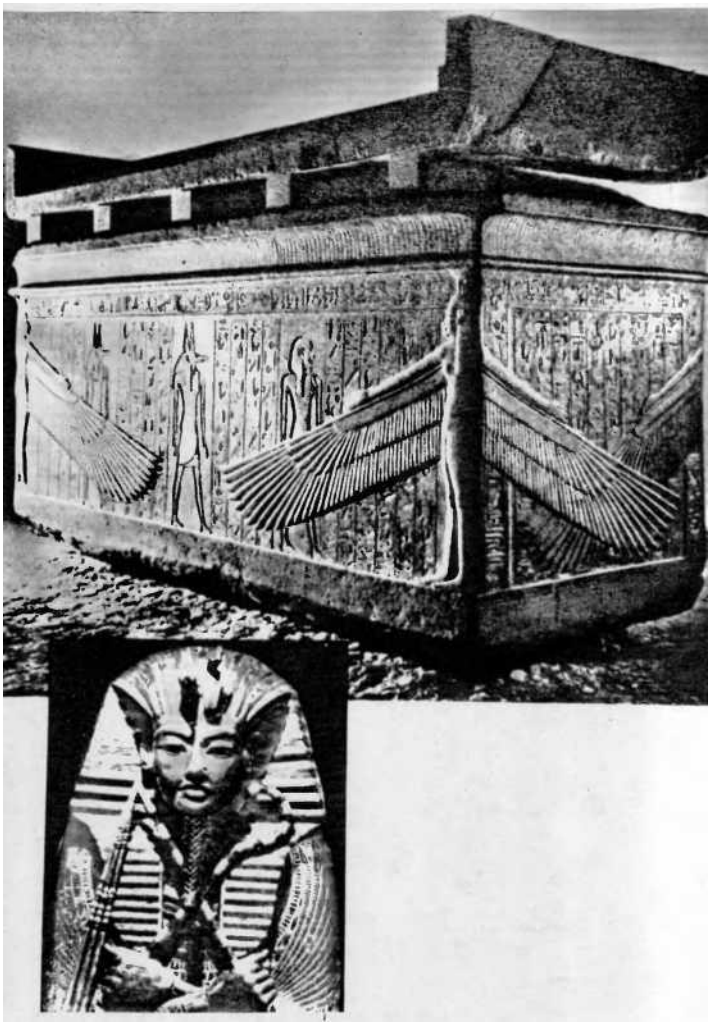
(16) Bust al lui Akhnaton, calcar cu urme de policromie, Înălţime 58 cin, dinastia a XVIII-a, Muzeul Luvru.

(17) Bust al lui Nefertiti, calcar pictat, Înălţime 50 cm, prov. Amarna, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Berlin.

(ap al lui Nefertiti, cuarţit brun, Înălţime 33 cm, prov. Amarna, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.

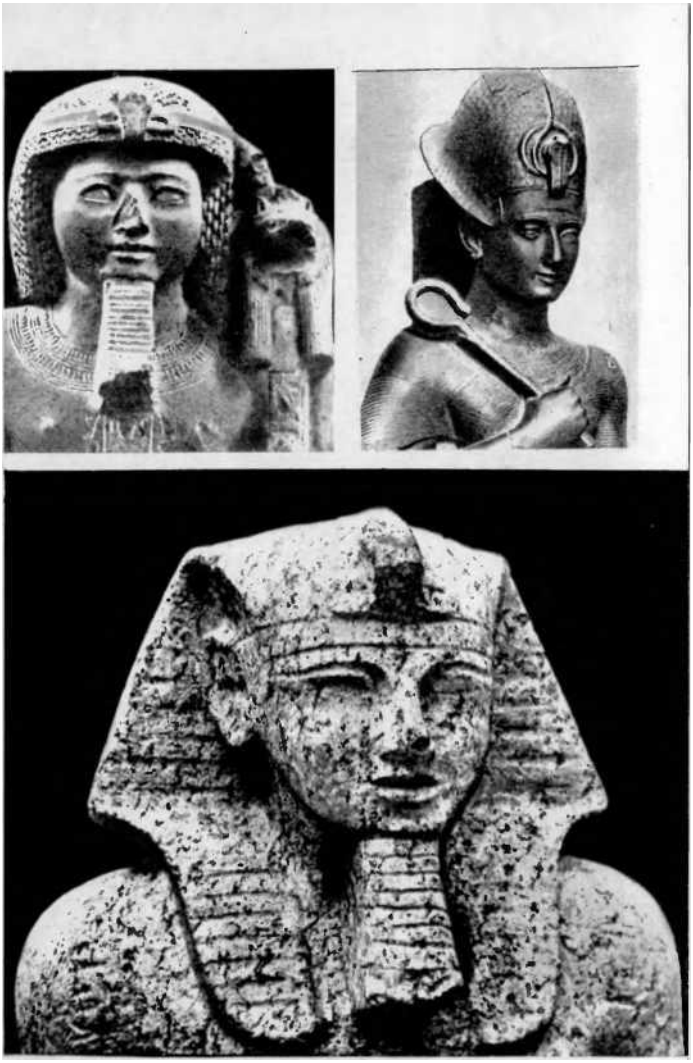
(18) Tutankhamon ivindu-se din lotus, lemn stucatşl pictat, prov. mormlntul lui Tutankhamon din Teba, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.

Nefertiti bătrlnă, calcar, Înălţime 41 cm, prov. Amarna, dinastia a XVIII- a, Muzeul din Berlin.



(10) Al patrulea sarcofag al lui Tutankhamon, cuarţit, înălţime 1,47 m, Teba, Valea Regilor, mormîntul lui Tutankhamon, dinastia a XVIII-a.

Al doilea sarcofag al lui Tutankhamon, lemn placat cu aur, Încrustaţii d»* pastă de sticlă, lăţime 68 cm, lungime 2,04 m, prov. mormîntul lui Tutankhamon, Valea Regilor, Teba, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.



(21) Ramses III (detaliu), calcar, Înălţime 1,25 m, dinastia a XX-a, University Museum, Philadelphia.

Ramses II (detaliu), granit negru, înălţime 1,94 m, dinastia a XlX-a, Muzeul din Torino.

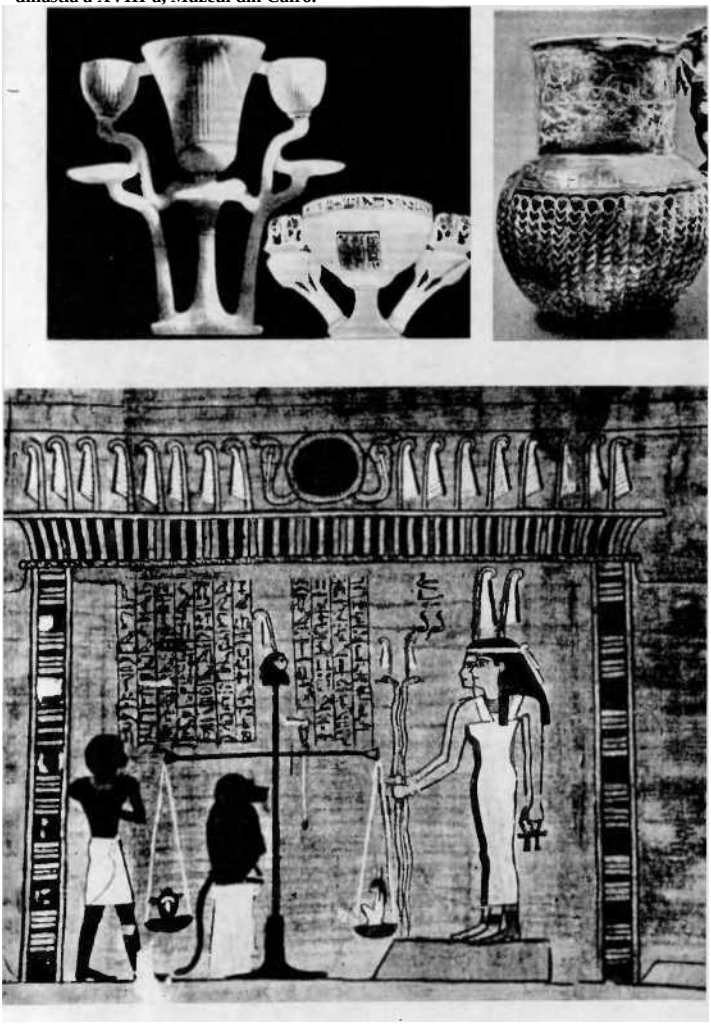
Itamses III (detaliu), granit roşu, Înălţime 45,5 cm, dinastia a XX-a, Muzeul din Boston.

4 (*20) Colos lnfăţişlndu-l pe Ramses II (detaliu), Abu-Simbel, dinastia ^ a XlX-a.

(22) Doamna Tuy, lemn cu urme de pictură pe stllpul dorsal şi pe soclu, înălţime 34 cm, sflrşitul dinastiei a XVIII-a Începutul dinastiei a XlX-a, Muzeul Luvru.

Senenmut şi Neferure, fiica lui Hatchepsut („statuie-bloc"), granit cenuşiu, înălţime 1,30 m, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Berlin.

(88) Amenhotep, fiul lui Hapu, granit' cenuşiu, înălţime 1,42 prov. Karnak, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.



(24) Vase, calcit, Înălţime 27 cm, lărgime 27 cm, alabastru, înălţime 18 cm, lărgime 30 cm, prov. mormlntul lui Tutankhamon, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.

Vas cu căpriţă, argint, toartă de aur, înălţime 16,8 cm, prov. tezaurul din Zagazig, dinastia a XIX-a, Muzeul din Cairo.

Oîntărirea inimii, papirus funerar anonim, începutul dinastiei a XVIII-a,

Muzeul Luvru.

<•¿5) Fotoliul lui Tutankhamon, lemn acoperit cu ioi de aur, incrustaţii de argint şi de pastă de sticlă, Înălţime 1,04 m, lărgime 53 cm, prov. mormlntul lui Tutankhamon, dinastia a XVIII-a, Muzeul din Cairo.

Regina Karomama, bronz damaschinat cu electrum şi cu argint, Înălţime 59 cm, dinastia a XXII-a, Muzeul Luvru.

Coloană cu capitel papiriform, templul din Karnak, curtea lntli, dinastia a XXV-a (Taharqa).

(26) Doamna Takuchit, bronz damaschinat cu argint, Înălţime 69 cm,dinastia a XXV-a, Muzeul Naţional din Atena.

Prinţul Arikankharer măcelărindu-şi duşmanii, calcar, Înălţime 21,2 cm, prov. MeroS, 25 – 41 era noastră, Worcester Art Museum, Mass.

(27) Capul lui Taharqa, granit negru, Înălțime 35 cm, dinastia a XXV-a, Muzeul din Cairo.
Scenă de judecată, pictură, oaza Bahria, mormlntul lui Baennentiu, dinastia a XXVI-a.

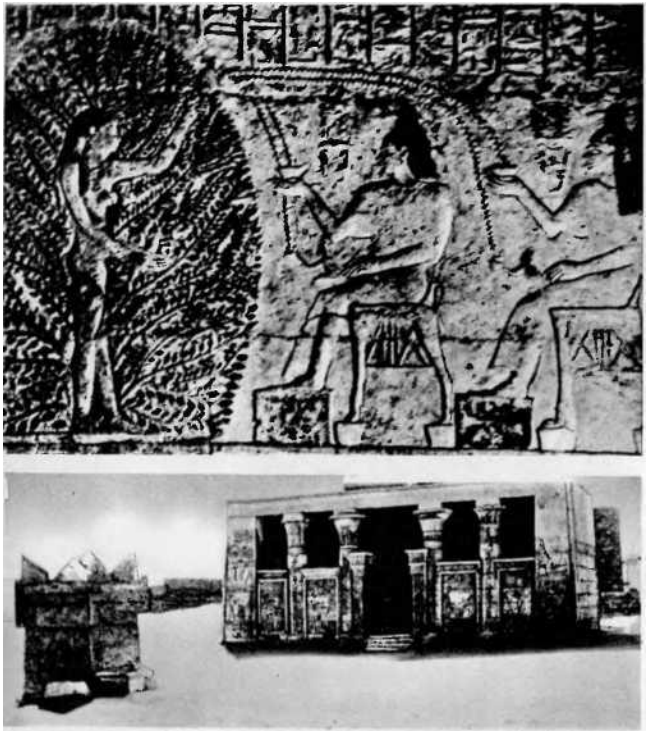
(28) „Divine adora toare", calcar, Medi net Habu, capela prin tesei Ameneritis, di nastia a XXVI-a.

Nectanebo I, bazai negru, înălţime 1,2 m, dinastia a XXX-a British Museum.

(2i>) Petosiris şi soţia sa În faţa zeiţei sicomorului, calcar pictat, Hermo polis, mormlntul lui Petosiris, sflrşitul sec. III 1. e. n.

Mormlntul lui Petosiris, Hermopolis, sflrşitul sec. III 1. e. n.

Clntăritul metalelor lucrate, calcar pictat, Hermopolis, mormlntul lu Petosiris, sflrşitul sec. III 1. e. n.



(30) Bustul lui Mentuem-hat, granit negru, Înălțime 50 cm, prov. Karnak, dinastia a XXV-a, Muzeul din Cairo.

Cap de bătrln, șist verde, Înălțime 21 cm, perioada ptolemeică, Muzeul din Berlin.

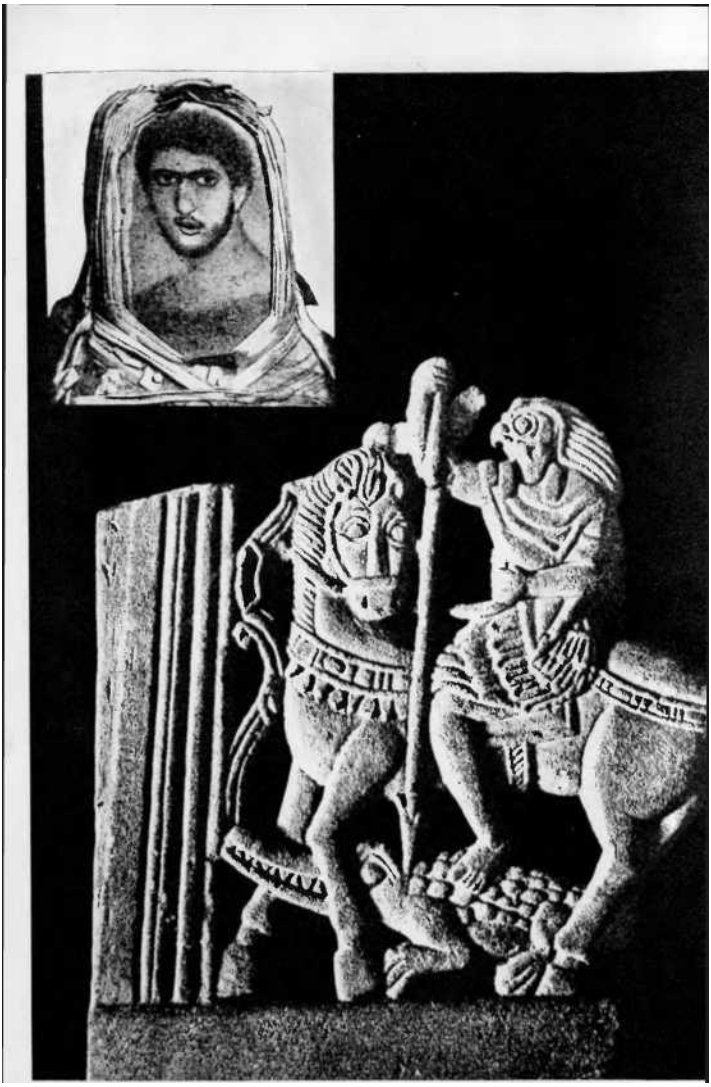
(31) Zeiţa Uadjet şi zeiţa Nekhabil lncoronlndu-l pe Ptolemeu VI Fi- lometor, templul din Edfu, exteriorul naosului, sec.II 1. e. n.

►

(32) Regina Ameneritis, soţia lui Piankhi II, alabastru, Înălţime 1,525 m, prov. Karnak, dinastia a XXV-a, Muzeul din Cairo.

Tsis, bazalt negru, Înălţime 2,50 m aprox., perioada romană, Muzeul u vru.

Regină (studiu), calcar, Înălţime 9,5 m, prov. Tell Edfu, perioada pto- lemeică. Muzeul Luvru.



(88) Portret din Fayum, pictură, secolele III —IV, Muzeul greco-roman din Alexandria.

Ilorus în chip de legionar roman omorlnd un crocodil, gresie, Înălţime 49 cm, sec. IV, Muzeul Luvru.

(34) Femeie cu cruce cu ansă, plnză pictată, Înălţime 2,16 m, prov. An- tinoe, sec. III —IV, Muzeul Luvru.

(85) Bust de femeie, tapiserie, Înălţime 25 cm, sec. IX, Mnxeul Luvru, Veronica de Rouault.

(36) Icoana Srtntului Mena cu Christos, lemn pictat, Înălţime 57 cm, prov. Bauit, sec. VII, Muzeul Luvru..

Biblioteca de artă
ir
72

Arte si Civilizaţii

arta faraonilor

în perspectiva istoriei arta faraonilor este arta Egiptului, a văii Nilului şi a oamenilor care pentru a o pune în valoare au ştiut să accepte constrîngerea unei discipline milenare, trecînd peste timp, peste împăraţi şi peste imperii, peste schimbări de credinţe şi de preoţi, şi rămînînd credincioşi lor înşile – felahi – aşa cum ni-i arată cele mai autentice dintre operele de artă ale vechiului Egipt.

RADU FLORESCU

Voi. I—II, lei 19